

شعری اور دوش، شعری انما

تألیف

دکتر عبدالحق زین

پست و کتاب و نشر

Title

Author

Accession No.

Call No.

Borrower's
No.

Issue
Date

Borrower's
No.

Issue
Date

(62)

S. No. 6233 Ph.D.
10/4/04

25552

Title

Author

Accession No.

Call No.

Borrower's
No.

Issue
Date

Borrower's
No.

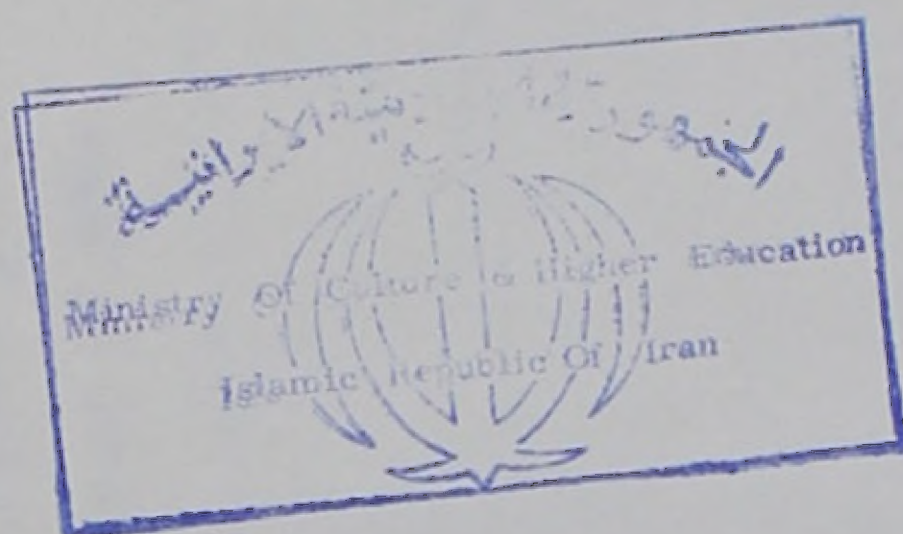
Issue
Date

ASHMUN UNIVERSITY
FREE LIBRARY
Acc. No.
GIFT

شعر دروغ، شعر بر نقاب

شامل بحث در فنون شاعری، سبک و نقد شعر فارسی

با ملاحظات تطبیقی و انتقادی راجع به نقد و شعر امروز



تألیف

دکتر عبدالحسین زرین کوب

استاد دانشگاه تهران

۱۳۴۶

سازمان چاپ

و انتشارات محمد علی علمی

Title

Author

Accession No.

Call No.

Borrower's
No.

Issue
Date

Borrower's
No.

Issue
Date

مقدمه

این یادداشتها قسمتی است از گفت و گوهایی که من در سالهای اخیر با دانشجویان خویش داشته‌ام - در باب نقد شعر و مسائل ادبی ایران . بعلاوه گه‌گاه نیز در آنها بمناسبت از ادب عربی یاد کرده‌ام و از یونان و اروپا . همچنین در طی بحث از مکتب‌های تازه سخن داشته‌ام و از شعر نو - شعر امروز ایران . گفت و گو در چهارچوبه برنامه‌های درسی بوده است و در حدود اقتضای يك مجال کوتاه . از اینها گذشته ، بیشتر خواسته‌ام نشانهایی بدست دهم از آنچه بنظر من شعر واقعی است - شعر بی دروغ که ورای طوقافیه بندگان سنت گرای است و بیرون از حوصله تقلید گران شعر اروپا . می دانم که بعضی از همکاران ، آنچه را در باب شعر امروز گفته‌ام از من نمی پسندند اما آیا این همکاران عزیز از من می پسندند که خلاف آنچه می اندیشم و خلاف آنچه درك می کنم حرف بزنم ، آن هم با دانشجویان جوان که شاید بحرف من اعتقاد دارند و اعتماد؟ در واقع قسمتی ازین یادداشتها تقریرهایی است که دانشجویان ضبط کرده اند یا تند نویسی . گه‌گاه نیز چیزهایی بدانها افزوده‌ام تا آن تقریرها را روشنتر کنم یا بسؤالهایی که در طی درس مطرح شده است جوابی داده باشم . ازین روست که سبك بیان هم تا حدی آزادست و عاری از تکلف هایی که در نویسندگی ادیبان هست . ترکیبات و تعبیرات خودمانی است ، و تقریباً از همان نوع

که در حرف زدن بکارست . این آزادی و بی قیدی شاید تنها در بیان نیست . نه آیا این حق برای يك معلم هست که با دوستان جوان خویش آزادانه صحبت کند و بی پرده ؟ حتی در باب حرف های قدیم - حرف های قرار دادی ادبا راجع ببلافت و وزن وقافیه - هم که صحبت کرده ام مسائل را بهمان صورت که در کتابهای درسی رایج است مطرح نکرده ام . گمان دارم که حتی این مسائل نیز از وقتی در کتابها آمده است را کد مانده است و محروم از توسعه و تکامل . ادبای ما گویامی پندارند که درین ابواب هر چه بفکر فلان بن فلان نرسیده باشد یا در شرح و حاشیه فلان کتاب نیامده باشد تصورش هم کفرست والحاد . ازین روست که درین مسائل دائم همان حرف های عادی را - بقول يك عزیز رفته - از دفتر به کتاب نقل می کنند و از کتاب بدفتر . بعد از قرنهای گویی میراث اسکولاستیک کلیساها باید بما رسیده باشد .

آیا همین محدودیت ادبا نیست که در شاعر و نویسنده تازه جوی این حس را پدید می آورد - که گویی سنت گذشته فقط وزنه یی سنگین و تحمل ناپذیرست برای آنکه بیال و پر ذوق و خیال شاعر به بندند تا او را از پرواز در اوج کمال باز دارند ؟ در حالی که بی تکیه برین سنت ، در واقع هیچ صعود و پروازی ممکن نیست ادبا و استادان ما باشیوه دیرینی که در بحث از سنت دارند این مرده ریگ روزگار درخشان شعر و ادب قدیم را زیاده بی قدر می کنند و زیاده ملال انگیز . با اینهمه مسأله یی را که ادب و شعر امروز آن را اساسی تلقی می کند باید جدی تر گرفت . آیا این تنوع جویی که سنت را کم ارج می کند ، و نوتر را دائم جانشین نومی خواهد يك بیماری قرن است ؟ ناشی از طبع ملول و بی آرام عصری که همه چیز برایش زود بزود مکرر میشود و ملال انگیز . شاید هم يك غریزه انسان است یا يك ضرورت روحانی او . هر چه هست بهر حال باید این واقعیت را درست بجا آورد و بآن جواب مساعد داد . اگر نقد شعر بخواهد دائم فقط با حرف های جرجانی و وطواط و شمس قیس و تفتازانی همقدم باشد هرگز از فهم و نقد شعری و رای آنچه فرخی و انوری

گفته‌اند بر نخواهد آمد . در حالی که شعرا فقه‌های تازه کشف می‌کنند نمی‌توان در نقد بهمان میراث سنت اکتفا کرد و به قواعد خلیل بن احمد یا ابویعقوب سکاکی . در عهد فرخی و منوچهری شعر برای کسانی گفته میشد که حتی امیرانشان در مکتب شعرا مرؤالقیس را حفظ می‌کردند اما در روزگار ما مخاطب شعر عامه مردم هستند - تمام باسوادان ، که بیشترینشان حتی زبان خاقانی و نظامی را مثل يك زبان خارجی تلقی می‌کنند . درین صورت پیدا است که آنچه در گذشته برای يك طبقه تہذیب یافته مقبول بوده است نمی‌تواند امروز مقبول اکثریتی باشد که محیط و تربیت و آرمانش بکلی با تہذیب یافتگان قدیم تفاوت یافته است . ازین روست که امروز دیگر ذوق عامه در شعر انوری و فرخی نغمه حیاتی نمی‌یابد و شعرا امروز را می‌پسندد که آکنده است از حیات و از جوش و طپش آن . نمی‌گویم که هر نوآوری را باید تحسین کرد . حتی نوآوری را - اگر فقط نوآوری باشد و دیگر هیچ - در شعر و هنر کار مهمی نمی‌دانم . از آنکه این کاریست که شاید گه‌گاه دستاویزی شود برای مدعیان شاید . داستان آن نقاش که آن‌درد مورا نقل می‌کند يك هشدار پرمعنی است بر ضد این تازه جویی‌ها : پیر دوش يك نقاش هنرمندست که گمان می‌کند با پشت‌کار و با صداقت در بیان می‌تواند موفق شود و مشهور اما رفیقش که يك داستان نویس است او را متقاعد می‌کند که خیر ، راه توفیق درین است که آدم کارهایی بکند تازه ، غیر عادی ، و خیره‌کننده : مثلاً مکتب تازه‌یی بوجود بیاورد ، کلمات گونه‌گون را بر کاغذ پاره‌ها بنویسد ، درون یک کلاه بریزد ، و بعد آنها را بیرون بیاورد ، بطور تصادف و مطابق دلخواه خویش پشت سرهم ببندازد و از ترکیب آنها بیانیۀ هنری بنویسد ، وجود حرکت را انکار کند یا وجود سکون را ، رنگ سپید را بکلی کنار بگذارد و یا رنگ سیاه را ، خلاصه کاری کند که تازگی داشته باشد و غرابت . نقاش که تا آنوقت کسی بکارش توجه ندارد و بارعیال هم او را رنجه داشته است وقتی بتحریر و مساعدت این داستان نویس يك مکتب بیمعنی و عجیب نقاشی را بایک مشت تبلیغات عجیب‌تر در يك نمایشگاه ، بمردم حیرت زده تحویل می‌دهد چنان مورد استقبال و تحسین واقع میشود

که تمام صداقت و صمیمیت را فراموش می کند گویی هیچ بیادش نمی آید که این مایه شهرت و قبول را چگونه یافته است و از کجا ؟ در واقع آنچه در این نمایشگاه پردوش عوام ساده دل را فریب می داد تازگی بود . اما در شعر اگر فقط تازگی ملاک باشد تمام ریزه کاریهای کلام و آفرینش های شاعرانه از نظر خواننده دور می ماند . . . فقط کسانی در کلام يك شاعر دل بتازگی می بندند که بموجب قول لوسین نویسنده شوخ طبع مشهور یونانی زیبایی های دیگرش را نمی توانند درك کنند . اینجا است که تازه جویی يك دردست یا يك فریب .

با اینهمه جوهر واقعی لذت هنری چیزی جز همین تنوع طلبی و تازه جویی نیست - بشرط آنکه راستین باشد و نه ساختگی . بعلاوه آزادی را که حق شاعرست نه بالزام به سنت گرایی می توان محدود کرد نه با اصرار در تازه جویی . این آزادیست که هنرمند را بآفرینش واقعی رهنمون میشود و شعر شاعر را تعبیر صادقانه یی می کند از تخیل و اندیشه او . اما این آزادی البته نامحدود نیست مثل آزادی مسافر يك کشتی است . تادر کشتی است هر جا بخواهد می رود اما از محوطه کشتی اگر قدم بیرون بگذارد دریاست و موج غرق کننده . شاعر هم در آفرینندگی خویش آزادست ، در شکل و قالبی که برمیگزیند آزادست ، در سنت گرایی یا سنت شکنی هم حتی آزادست آنچه آزادیش را محدود می کند زبان است و روشنی بیان . شعر باید بیانش روشن باشد و روشن گری و هر چند بیش از آنچه می گوید ناگفته می گذارد باز سخنش ابهام اگر دارد باید چنان باشد که آن را محتاج تأمل کند نه نا مفهوم و پیچیده . ابهام خالی از صداقت با هنر واقعی - که تحقق آن بوسیله تلقین و القاء دست می دهد - فرسنگ ها فاصله دارد . این ابهام گرایی در واقع تا جایی پسندیده است که کلام را بیک معما تبدیل نکند از آنکه ابهام کامل هنر و قدرت نیست عجزست وضعف - در فکر و در بیان . شعر واقعی که من آن را شعر بی دروغ خوانده ام ، باید بیان واقعی و روشنی باشد از وجود شاعر - از اندیشه و تخیل او . اما آنچه هر بیانی را تباه می کند و ضایع ، ابهام گرایی عاری از صداقت است که نام دیگر ندارد جز شیادی و فریبکاری . درین یادداشتها من کوشیده ام مسائل راجع بشعرو بیان شاعرانه را طرح کنم و بررسی .

اینکه تا چه حد موفق شده‌ام قضاوتش البته با من نیست. اما خود من از آن - چنانکه باید - راضی نیستم. از آنکه درین مسائل مجال اندک بوده است و گفت و گو بسیار. بدین سبب گاه در بعضی حرف‌ها نه پیچیده‌ام یا زود از بعضی گذشته‌ام. البته نخواسته‌ام از آن گفت و گوها طفره روم اما مجالی هم برای درنگ بیشتر نداشته‌ام. بعلاوه وقتی درباره شعر و ادب امروز کتابی دیگر در دست دارم درینجا بیش از آنچه هست چه ضرورت داشته است؟ در این یادداشتها البته خطا هست، و حتی خطاها. نه همان در آنچه گفته‌ام بلکه نیز در آنچه راجع بآن سکوت کرده‌ام. اما که دعوی دارد که بی‌خطاست؟ خطای عمده دعوی داران همین است که از يك ظلوم جهول توقع دارند بی‌خطا بماند. اما چه باک از خطایی که خطا پوشانش نمی‌گیرند و صواب جویانش اصلاح می‌کنند. يك نوع خطا که درین یادداشت‌ها هست آنجا هست که سکوت کرده‌ام. درین باره عذر من آنست که من هرگز نخواسته‌ام تمام شعر و ادب امروز را نقد کنم یا تحلیل. در مجالی که من داشته‌ام این کار بیهوده بوده است، و ناشدنی. بعلاوه در مجموعه‌ها و مجله‌ها که این اوقات دائم منتشر میشود هر روز استعداد های تازه کشف می‌کنم و دیدهای تازه. اما قضاوت در باب بسیاری از آنها را هنوز زود می‌دانم و شتابکارانه. با اینهمه امید آینده‌ما وجود همین جوانان است و طبعهای تازه خیز. من شك ندارم که بسیاریشان در شاعری راه روشن دارند و آینده درخشان. در باب آنچه بسکوت گذرانده‌ام این شاید يك عذر محسوب شود اما درباره آنچه گفته‌ام چه عذری هست؟ نقصان مایه و ضعف بشری. اگر در قضاوت راجع بمعاصران خطا کرده‌ام در باب گذشتگان هم خطاها هست و چه غم از خطایی که خطاکار را در آن اصراری بر خطای خویش نباشد؟ درهمه حال، عشق بازی نه من اول بجهان آوردم.

آذر ماه ۱۳۴۶

تاریخ:

☆ دو قرن سکوت ، چاپ سوم ، انتشارات

احمد علمی ، طهران ۱۳۴۴

☆ تاریخ ایران بعد از اسلام

وزارت آموزش و پرورش ، طهران ۱۳۴۳

☆ بامداد اسلام ، انتشارات صائب

طهران ۱۳۴۶

نقد:

☆ نقد ادبی ، بنگاه نشر اندیشه

طهران ۱۳۳۸

☆ با کاروان حله ، انتشارات آریا

طهران ۱۳۴۳

فلسفه و ادیان:

☆ ارزش میراث صوفیه ، انتشارات آریا

طهران ۱۳۴۴

ترجمه:

☆ فن شعر ارسطو ، چاپ دوم ، بنگاه ترجمه و نشر کتاب

طهران ۱۳۴۳

اهداء

این گفت و گویی را که با جوانان دانشجو داشته‌ام باید هم با آنها هدیه کنم. گمان دارم شعر نیز وقتی بسخن در آید با جوانان حرف می‌زند و با زبان جوانان. از آنکه زبان پیران برای سکوت است و برای سکون. آنچه درین گفت و گوهاست نه درس است نه نقد، نمی‌خواهم آن را بهیچ نام دیگر بخوانم. حدیثی است از آنچه هست، از آنچه گذشته است برای دنیایی که آینده است، که آمدنی است. پلی است ساخته از سنت‌ها و بدعت‌ها که در آنسوی آن دنیایی است تازه دنیایی که آفریننده شعر واقعی است: شعری بزرگ که پیام انسانیت است. تا این شعر راستین که هنوز نا گفته مانده است دو قدم بیشتر فاصله نیست، شاید هم اکنون در بین کسانی که من این گفت و گوها را با آنها

هدیه می‌کنم شاعران جوانی هستند که در ورای
پل، قلب مرموز انسانیت را خواهند گشود و
اشک و لبخندی را که آنجا نهفته است کشف
خواهند کرد: اشک و لبخندی که عبارتست از
شعر راستین. فرسودگانی که بخود نیز راست
نمی‌گویند شعر واقعی را در قلب خویش، درون
نقاب دروغ و ریا خفه می‌کنند ازین روست که
شعر واقعی، برای تجلی خویش روح جوان را طلب
می‌کند که قدرت و اعتماد آن نه زبان دروغ
را می‌شناسد نه نقاب ریا را. بله، باین جوانان
است که این گفت و گوهای ادبی را هدیه
می‌کنم. بآنها که شوق و شورشان این گفت و
گوها را پیش آورد.

مدرجات

۱-۲	اهداء
۵-۲۱	۱ نقد شعر
۲۲-۳۷	۲ شعر و ادب
۳۸-۴۷	۳ شناخت شعر
۴۸-۵۹	۴ معنی و لفظ
۶۰-۷۳	۵ درباره بیان
۷۴-۸۲	۶ معانی و اقتضای حال
۸۳-۹۴	۷ صنعت و بدیع
۹۵-۱۰۵	۸ درباره قافیه
۱۰۶-۱۲۰	۹ وزن و عروض
۱۲۱-۱۳۳	۱۰ قالب و هدف
۱۳۴-۱۴۳	۱۱ معنی و مقصود
۱۴۴-۱۵۳	۱۲ شعر و قصه
۱۵۴-۱۷۲	۱۳ انواع غنائی
۱۷۳-۱۹۰	۱۴ شعر عامیانه و نمایش
۱۹۱-۲۰۸	۱۵ درباره سبک
۲۰۹-۲۱۹	۱۶ افلاطون یا ارسطو؟
۲۲۰-۲۳۱	۱۷ از میراث اسلامی
۲۳۲-۲۵۱	۱۸ نقد و فلسفه
۲۵۲-۲۶۲	۱۹ از نقد حال ما
۲۶۳-۲۸۵	۲۰ نوآوری
۲۸۷-۳۱۶	یادداشت
۳۱۷-۳۲۱	گزیده مراجع
۳۲۲-۳۳۷	فهرست عمومی

Title ~~_____~~

Author ~~Alice Walker~~

Accession No. _____

Call No. ~~5-57-10-100-115~~ A 115

[illegible]

نقد شعر

در باب شعر و آفرینشهای شاعرانه هر بحثی کرده شود خواه جزئی و خواه کلی بیک تعبیر نقدست - نقد شعر یا نقد ادبی . خود شاعر هم وقتی در شعر خویش الفاظ و معانی را سبک سنگین میکند ، وقتی کار خود را مرور و اصلاح میکند ، وقتی در باب شیوه کار یا هدف و ذوق خویش سخن میگوید ، دیگر شاعر نیست منتقدست و کاری که میکند نقد . حتی بعضی شاعران مثل امیر خسرو دهلوی^۱ در نقد شعر خویش هم انصاف بخرج داده اند و هم زیرکی : مثل يك منتقد واقعی .

بدینگونه نقد - نقد شعر - با شعر و شاعری سرمویی بیش فاصله ندارد و هیچ چیز از آن بشعر نزدیکتر نیست . با اینهمه از قدیم بیشتر شاعران که ادب را فقط آفرینش میدانسته اند با نقد دشمنی ورزیده اند و گویی هیچ چیز را مزاحم تروملال انگیز تر از وجود منتقد نیافته اند . در واقع کمتر هنرمندیست که بی هیچ خشم و نفرت انتقادی را که بر اثرش میشود تحمل کند . میگویند دو تن کاردینال نام آور که از کارگاه

رفائل دیدن میکردند وقتی در بارهٔ يك اثر او گفتند که در آن چهرهٔ حواریها بیش از اندازه سرخ است. نقاش بالحنی ملایم - اما ظاهراً خالی از خشم - گفت این کار را عمداً کرده‌ام. گمان نمیکنید حواری در بهشت وقتی میبیند کلیسا تحت فرمان امثال شماست از خجلت سرخ میشود؟^۲ نظیر این جواب ساکت کننده را کدام نقادی هست که بنوعی دیگر از شاعری که وی بر شعرش نقد کرده است نشنیده باشد؟ قیافه‌های پر خاشجویانه‌یی که عنصری و غضائری بهم نشان داده‌اند - در جوابهاشان با انتقادهای یکدگر - شاید چندان در خور ملامت نباشد خاصه با توجه بحیثیت و موقعی که هر يك از آنها میخواست است در چشم ممدوح داشته باشد. اما شعر هجوی که بموجب روایت چهارمقاله، رشیدی در جواب انتقاد امیرالشعرا عمیق بخاری ساخته است دشنام بی مزه‌یی است که نشان میدهد واقعاً نمك در کلام رشیدی تا چه حد نایاب بوده است و تاچه حد لازم^۳. شاعری بنام شریف تبریزی درری بدیدار مولانا امیدی رازی رفت و وقتی شاعر ری غزلی برایش خواند وی يك انتقاد لفظی بر آن کرد امیدی در جواب انتقاد وی رباعی مستزادی ساخت هجو آمیز و کيك که جواب رفائل در مقایسه با آن حکم يك تعارف مجامله آمیز را دارد^۴. مگر تئوفیل گوتیه شاعر محبوب فرانسوی نیست که در باب منتقدان بابیانی خشن و موزیانه میگوید که اینها هنری ندارند جز اینکه به کردار خفاش خونخواری بجان مردم بیفتند و آثار آنها را تباه کنند^۵ اینها نمونه‌یی چند است از آنچه شاعران گفته‌اند در جواب منتقدان خویش. همه جا عکس العمل آنها تقریباً خشم است و پر خاش - درست یا نا درست - حتی خواجه امام مذکور در کتاب المعجم که آنطور سفیها نه منتقد مشفق

مثل او را هجو میکند اگر هم وجودش ساخته خیال خود شمس قیس باشد در بین شعرای تمام ادوار نظیر دارد و وجود واقعی^۶ . در حقیقت ، خیلی نقادان هم هستند که هیچ حرف درستی نمی زنند و در واقع با ایراد های بیجای خویش برای هنرمندان مزاحم هایی هستند مبتدل و ملال انگیز . چخوف نویسنده روسی با نیشخندی معنی دار در این باب می گفته است : نقادها مثل خرمگس هایی هستند که روی پیکر اسب مینشینند و او را نیش میزنند و از شخم کردن زمین باز میدارند . اسب پوست را بهم میکشد و دم را تکان میدهد . خرمگس برای چه وزوز میکند ؟ . . شاید خودش هم نمیداند . فقط طبعی دارد بی آرام که دلش میخواهد دیگران هم آنرا حس کنند : گویا میخواهد بگوید : میدانید؟ من هم زنده ام و میدانم چطور وزوز کنم^۷ ...

آیا چخوف دست کم قدری مبالغه نمیکند ؟ .. گمان دارم این وزوز نیش آلود منتقد لازم است تا شاعر دنیای اطراف را فراموش نکند و یادش بیاید غیر از خود او دیگری هم در دنیا هست . فقط با این احساس است که شاعر مسئولیت خود را درك میکند و حاضر میشود بجامعه و زمان خویش حساب پس بدهد . با اینهمه کمتر شاعری هست که از منتقد با خشم و نارضایی یاد نکند و باو طعنه ها نزند . اگر چه فقط همین اندازه باشد که در جواب عیب جویی او شانه ها را با بی اعتنائی بالا بیندازد و مثل متنبی بگوید : کسی که دهانش تلخ و مریض است آب زلال را هم تلخ مییابد^۸ .

بعضی شاعران انتقاد را عبارت دانسته اند از حربه عاجزان . حربه کسانی که چون خود از عهده آفرینندگی بر نیامده اند به خرده گیری

بردیگران پرداخته‌اند. این ادعا البته از حقیقت خالی نیست. درواقع بعضی نقادان خود شاعرانی بوده‌اند و ازده که خودشان نتوانسته‌اند اثری را بوجود آورند که آرزو داشته‌اند. گویند ازیک نقاد معروف عرب پرسیدند چرا شعر نمی‌گوئی؟ .. گفت آنچه از این مقوله دست می‌دهد نمی‌پسندم و آنچه می‌پسندم دست نمی‌دهد^۹. نقاد دیگری در جواب همین سؤال گفت که علم من بشعر مانع از آنست که خود شعر بگویم^{۱۰}.

باری کسانی که درمیدان ابداع شکست خورده‌اند غالباً منتقد از کار درمی‌آیند اما عقده‌یی که دارند آنها را و امیدارد تا هر اثر کامیاب را - و یا هر اثری را که شاعر در آن نایل بهمان هدف شده است که خودشان از عهده آن بر نیامده‌اند - نقد کنند و دائم بر شاعران بهر بهانه‌یی بتازند. بعضی نقادان هم هستند که خود در عرصه ابداع شکست نخورده‌اند اما وجوشان بطوری از خود پر شده است که در هر چیزی اگر خود - یعنی ذوق و سلیقه و طرز فکر خود - را نیابند آنرا مهمل می‌شمارند و درخور انتقاد. عبث نیست که مکتبهای مختلف در نقادی پدید آمده است و فی‌المثل کسی که اصل «هنر برای هنر» را می‌پسندد غالباً هر اثری را که با آن میزان درست در نمی‌آید محکوم می‌کند و آن که معتقد بنقد اخلاقی است تمام گویندگان را بتازیانه می‌بندد که چرا مثل او فکر نکرده‌اند.

در هر حال ظاهراً بسبب خصوصیت حرفه‌یی که منتقد دارد غالباً دیرپسند از کار درمی‌آید و بدگمان. بعلاوه کم و بیش پر توقع میشود و مرشد مآب. در بعضی موارد نسبت بشاعر - که غالباً در رؤیا های

آفرینندگی خویش هرگز باونیندیشیده است - وضع و حالی دارد شبیه بوضعی که يك کارفرمایا يك ارباب دارد نسبت به کارگرو دهقان خویش: حالتی آمرانه، پرجسارت و آکنده از تلخی و عتاب بیجا و ناشیانه. بیهوده نیست که ادبیات پرست از اعتراض شاعران برمنتقد، بر بدسگالی یا کثر فهمی او. حتی خیلی شاعران بوده اند که مثل ابو عباده بحرّی بحث در نیک و بد شعر را فقط حق شاعر میدانسته اند و مدعی بوده اند که تنها کسی میتواند در شعر و ادب داوری کند که خودش شاعر باشد^{۱۱}. این دعوی که نظیر آنرا شاعران فرنگی هم داشته اند البته مغلطه‌یی است بی اساس و بهر حال کثر فهمی و بدسگالی بعضی نقادان بهیچ وجه نمیتواند دستاویزی باشد برای نفی و انکار ارزش و فایده آن.

شمس قیس در اینمورد درست میگوید که بز از جامه فروش خیلی بهتر از استاد جولاه میتواند بهای واقعی يك جامه را بیان کند. البته گاه هست که استاد جولاه خود جامه فروشی نیز میکند اما در این حال اگر قولش در خورتوجه باشد از جهت جولاهی نیست از جهت بزازی است^{۱۲}. بهر حال در وجود شاعر نیز غالباً ذوق نقادی هست از آنکه پیوسته شاعر در کار خویش نظر میکند و انتقاد. با اینهمه وی از منتقد، از منتقدی که در وجود خودش نیز هست، حیوانی مهیب درست میکند: بیرحم و بیشعور که مثل يك چهارپا در کارگاه کوزه گر قدم مینهد و همه چیز را زیر لگد تباه میکند و خراب^{۱۳}.

اینجا سؤالی پیش میآید جالب و عبرت انگیز. این نارضایی که شاعران و نویسندگان از نقد و نقادی دارند آیا بخاطر آن نیست که از منتقد توقع زیاده دارند؟... چخوف یکجا میگوید بیست و پنج سال است

آنچه را نقادان دربارهٔ من نوشته‌اند خوانده‌ام و از آنها هیچ نیاموخته‌ام^{۱۴} اگر از شعرای امروز ما هم در بارهٔ آنچه از نقادان خویش آموخته‌اند سؤالی کرده شود گمان دارم همین جواب را خواهند داد . کدام شاعر هست که از نقد و اصلاح يك منتقد در تاب نشود ؟... چند سال پیش خانم جوانی بود که شعر نو میگفت با اوزانی شبیه با آنچه امروز اوزان نیمائی میگویند . این خانم که خودش مثل يك نسیم آزاد بود در شعری که از قید سنت‌ها آزاد باشد مایه‌یی داشت و استعدادی . اما دلش میخواست بسبك صائب و کلیم شعر بگوید . يك چند اشعارش را هم پیش من آورد برای اظهار نظر . لیکن در واقع طاقت شنیدن هیچ انتقادی را نداشت و گویی هر گونه نقادی را یکنوع بیحرمتی میدید - حتی بیحرمتی زیبایی و شرافت زنانهٔ خویش . يك روز هم از فرط خشم تمام شعرهایی را که سروده بود در پیش چشم من پاره کرد و دور ریخت . چندی بعد رفت و به غزلسرائی پرداخت - بسبك قدیم . اما چون در آن کار مایه و استعدادی نداشت تباه شد و تقریباً فراموش . مشکل کار او این بود که نه استعداد خود را نمیتوانست درك کند نه حوصلهٔ نقد و انتقاد را داشت . با اینهمه داوریهای بدخواهانه و غرض آلود هم مسأله‌یی است که سبب نفرت میشود از نقد .

همان قدر که بدشعر گفتن خطاست بد دآوری کردن هم در باب شعر خطاست . خاصه جایی که سروکار با افکار عامه باشد . البته ملاك عمدهٔ دآوری در شعر ذوق است . اما ذوق واقعی هم کمیابست مثل نبوغ واقعی . . بسیاری مردم از ذوق بهره دارند اما غالباً تهذیب و تربیت نامطلوب آنرا خراب کرده . در هر حال با آنکه نقد کاریست بس دشوار

منتقد فراوان است و با تفاوت در مراتب ذوق و فهم . بعلاوه اسباب و اغراض هم ممکن است پیش آید که مانع نقد درست شود: غرور و استبداد منتقد البته حجابی است که چشم او را از بینش واقعی مانع میشود و در کار نقادی مانعی است عمده . مانع دیگر نادانی است و بی خبری که آفتی است بزرگ- در هر کار . بعلاوه حسد ، تعصب ، و تلون رای هم اسباب مؤثر هستند در گمراه کردن منتقد . از این گذشته ممکن است منتقد تحقیق خود را بر مطالعه يك قسمت از اثر موقوف کند نه تمام آن اما رایی که اظهار میکند کلی باشد و راجع بتمام اثر . البته چنین رایی نادرست خواهد بود و مایه گمراهی . همچنین منتقد ممکن است روحیه اش برای قضاوت مناسب نباشد و این نیز مانع عمده‌یی است . وقتی منتقد طبعی دارد سخت تر از آنکه بتوان متأثرش کرد یا نرم تر از آنکه به تحسین و تقبیح او بتوان وقعی نهاد و اوریش در باب يك اثر نمیتواند قوی باشد و متین . بعلاوه منتقد باید حسن نیت داشته باشد و شهادت تانقد او بتواند مفید باشد و آموزنده . یعنی هم خواننده را هدایت کند هم شاعر را . با اینهمه هیچ منتقدی نمیتواند بسبب خصومت ورزی خویش کسی را که واقعاً صاحب هنر است بکلی از قبول و اعتبار ببندازد چنانکه دوستی و ملاحظه بیجایی هم اگر در حق کسی نشان دهد برای آن کس فایده‌یی ندارد و رآی او در این مورد اگر اثری داشته باشد زیان است آنهم برای خودش . اگر حمله منتقدان یا توطئه سکوت آنها يك شاعر یا هنر آفرین واقعی را دلسرد و خاموش کند نقد و نقادی يك موزیگری مخرب است و شیطانی که باید با آن مبارزه کرد و معارضه . در واقع نقد ناجایی که از شائبه اغراض خالیست - یاسعی میکند از اغراض دور بماند- بهر حال



سازنده است و آموزنده . وقتی ویرانگر میشود و ناسودمند که جنبه تاجرانه میگیرد و آلوده میشود باغراض . نقدی که در آن حریفان یار قبا بهمدیگر نان قرض میدهند يك نوع تبلیغات است . توطئه‌یی است که يك عده برای ترویج متاع شرکاء یا کاسد کردن و بر زمین زدن متاع رقیبان بکار میبرند . نظیر نقدی که در بعضی مجلات امروز مارایج است و آن را نقد بازاری باید خواند و نقد آوازه گران: يك شاعر نورسیده کار خود را باستایش يك شاعر پر آوازه آغاز میکند و او که این طبل بلند بانك پردعوی را زیر بال میگیرد همه جاوی را تحسین میکند و ترویج . قصهٔ پساfo* که ارasmus* حکیم هلندی روایت میکند^{۱۵} حسب حالی است از کار این منتقدان تاجر مآب امروز . این پساfo در افریقا داعیهٔ خدایی یافت . يك عده طوطی را گرفت و تربیت کرد . بآنها یاد داد که دایم بگویند پساfo خداست بعد آنها را رها کرد تا بروند و بهمه جا پرواز کنند چندی بعد مردم در همه جا طوطی‌هایی را دیدند که يك بند زمزمه میکردند: پساfo خداست . خوب دیگر چه آیتی بهتر از يك چنین شاهی غیبی؟... آوازه گران مطبوعات ما هم بعضی پساfo هستند و بعضی طوطیهای او! و این يك جنبهٔ نقد است که خشم و نارضایتی شاعران را بر ضد نقد و نقادی بر می‌انگیزد . جنبهٔ دیگر نقد که هم موجب منفور کردن آن شده است در نزد شاعران، عبارتست از وسواس ادیبان و مته برخشخاش گذاشتنشان در مورد قالب و بیان . در واقع ادیبان که خود را پاسدار سنت‌های ادبی میدانند قلمرو شعر و ادب را چنان مینگرند که گویی يك حیطهٔ اشرافی است - خاص آنها و ارث پدرشان . چون به آسانی

نمیخواهند هر تازه کاری را باین قلمرو افتخار راه دهند مقررات سخت را بهانه میکنند و تشریفات سنتی را. چنانکه گاه بنظر میآید باهر تازه کاری نوعی دشمنی دارند یا نفرتی از هر چهره تازه. میگویند ابن الاعرابی يك تن از ادبا و روات قدیم عرب بسا که شعری را میستود اما تامی فهمید گوینده اش يك شاعر نو خاسته است آن رانکوهش میگرد - بی هیچ شرم و ملاحظه‌یی. منتقدی که مثل ابن قتیبه^{۱۷} نوخاستگان را هم مثل پیشینیان قبول میکرد در بین ادباء قدیم نایاب بود - چنانکه امروز هم در محیط ادیبان و استادان ما چنین است. همین محافظه کاری ادب است که وجود نقادان را برای شاعران جوان چیزی مکروه میکند و تحمل ناپذیر. چیزی که رنگ بورژوازی - و حتی اریستوکراسی - بنقد و ادب میبخشد و بهمین سبب در طبع هر تازه کار نوخاسته‌یی برضد آن میل و واکنش برمی‌انگیزد و عصیان.

اینجا البته نکته‌یی هست دقیق و قابل توجه. ادب رسمی همیشه رنگی از امتیاز دارد که آنرا از آنچه عامیانه است جدا میکند. آیا این يك رنگ اریستوکراسی نیست؟ يك تمایل امتیاز جویی که آنرا امروز بتوان صبغه بورژوازی خواند؟ گورکی میگوید حقیقت و عقل همیشه از اعماق یعنی از میان طبقات عامه سرچشمه میگیرد. طبقات بالا درین مورد چیزی را استنشاق میکنند که از اعماق میآید و بابویی آمیخته است که با نوع زندگی آنها بیگانه است^{۱۸} این چیز نا آشنا که از طبقات پائین می‌آید - مثل هر مزیت دلخواه دیگر - در محیط طبقات بالا می‌ماند و جذب میشود و معیار و نشانه‌یی می‌گردد برای دور ماندن افراد ممتاز از آنچه عامیانه است و از آنچه مبتذل بنظر میرسد. این

است سرّ آنکه شعرو ادب وقتی رسمی شد و مقبول رنگ اشرافی میگیرد و نشانی میشود برای امتیاز. در حقیقت تمام ادب کلاسیک اسلامی- از شعرونثر از عربی و فارسی - شاهی است بر این دعوی . تأکید و توصیه‌یی که ادبای قدیم داشته‌اند در لزوم اجتناب از بازاریان و از الفاظ آنها خود حاکی است از تصور اشراف منشانه‌شان از ادب . البته بحث در صبغة اشرافی شعر و ادب مجالی دیگر لازم دارد . اینجا باید همین قدر توجه کرد بتأثیری که این تمایلات اشرافی دارد در نقد - نقد شعر .

بهر حال این دید بورژوازی است که نقداهل مدرسه را بوجود می‌آورد:

نقد ادیبان یا نقد لغوی را . در واقع این نقد ادبا با رنگ مرشد مآبی و اشراف منشی که دارد نقدی است خطرناک که آفرینش شاعرانه را تاحدی تباه میکند. اسلحه آن هم عبارتست از لغت و آنچه بدان مربوطست و مخصوصاً عروض و قافیه . منتقدی که میزانش فقط لغت باشد و قالب البته نه هیچ سنت شکنی را میتواند تحمل کند ، نه هیچ نوآوری را .

دائم بر شاعر طعن و ایراد دارد که فلان لفظ را بجای خویش بکار نبرده است و فلان معنی را بصورت مناسب عرض نکرده است . دائم اعتراض میکند که وزن در فلان شعر نامناسب است یا قافیه در فلان بیت درست نیست . با این سلاح فرمالیسم نقد ادبا نقدی است مخرب یا دست کم نقدی که برای ابداع چندان مساعد نیست . با اینهمه فهم شعر فارسی ، شعر رسمی گذشته آن ، بی‌آشنایی بنقد ادبا ممکن نیست . چنانکه شعر امروز را نیز با توجه باین موازین بهتر میتوان درك و ارزیابی کرد .

در حال فقدان انتقاد برای عالم شعر و ادب بی شك يك مصیبت سخت خواهد بود . زیرا وقتی محك در کار نباشد پول قلب خیلی زود بازار را

تسخیر میکند بعلاوه ازهر بازاری بپرسید بشما خواهد گفت ، که سکه قلب سکه درست را هم از رواج میاندازد . در اینصورت ضرورت نقد و اهمیت آنرا باوجود شکایت‌هایی که شاعران- از شریدان* و با یرون* گرفته تا مولوی و سعدی خودمان - از نقادان دارند نمیتوان نفی کرد. البته اگر نقد تنها اکتفا کند به بیان معایب کاریست ملال انگیز ، موزی و کم فایده ... حتی وقتی خیلی صمیمانه باشد شبیه است بکاریک معلم انشاء که شاید عیبهای لفظی و دستوری کلام شاگرد را اصلاح کند اما بهر حال قوه ابتکار را نمیتواند در او تقویت کند . ترك سنت از نظر کسی که مثل يك معلم بدنیا نگاه میکند البته ناپسندست یادست کم جسارت لیکن این جسارت فقط وقتی برای شاعر نابخشودنی خواهد بود که وی هم سنت گذشتگان را نقض کند و هم اثری که بوجود میآورد نتواند گناه این سنت شکنی را جبران نماید. جایی که اثر شاعر خطای سنت شکنی را جبران تواند کرد حتی مسامحه های لغوی و دستوری او هم بخشودنی خواهد بود .

مگر نه هم امروز اشتباهات لغوی و انشائی جزئی را که در شاهکار های عظیم قدما هست با اغماض و مسامحه مینگیریم ؟ در يك بنای رفیع که بعظمت و رفعت اهرام مصر و کاخ‌های ویران هخامنشی است خرده گیری بر جزئیات راجع به درو پنجزه کوتاه نظری است و کیست که در تماشای مجسمه عظیم داود کار میکل آنژ يك لحظه فکر کند که بینی آن از اندازه عادی بزرگ ترست^{۱۹} ؟ ...

در مورد شعر امروز هم میتوان مسامحات لغوی و انشائی را بقدرت

ابتکار شاعر بخشید. البته این در صورتی است که ابتکاری باشد و قدرتی واقعی. عین همین بیان را در باره منتقد نیز میتوان پذیرفت. وقتی منتقد بنای کارش را بر عیب جویی میگذارد اگر فایده‌یی که از آن عیب جویی حاصل میشود زیان آنرا جبران کند نقدش پذیرفتنی است و شایان تحمل و در غیر اینصورت يك خرابکاریست - یأس انگیز و کشنده ابتکار. چیزی که امروز به حیثیت نقد لطمه میزند همین قیافه مخالفت آمیزی است که در مقابل ابتکار دارد. این نقد ادیبانه که روزنامه‌ها آنرا فرمالیسم میخوانند - بالاترین هنری که دارد ظاهراً همین است که استعداد را تشویق میکند. در صورتیکه تمام سلاح مخوف خود از کتاب و مجله و قول حجت و دانشکده ادبیات را بکار میبرد تا نبوغ را با ابتکار واقعی که خاص آنست هلاک کند. البته استعداد که از انتقاد خوب نیرو میگیرد خود موهبتی است عظیم و مغتنم اما نبوغ حدیث دیگرست و وقتی با انتقاد به معارضه بر خیزد وای بحال انتقاد. نقد ادبا تمام سعی خود را بکار میاندازد تا سنت‌ها و قواعد موضوعه را بر نبوغ هم - مثل استعداد - تحمیل کند اما قبول آن برای نابغه واقعی محال است. از آنکه فرق است بین استعداد که در فرمان انسانست با نبوغ که انسان در فرمان اوست. يك نشان این نبوغ جسارت است - نه وقاحت که خاص استعدادست و استعدادهای ضعیف. در حقیقت بی این جسارت ابداع واقعی غیر ممکن است. مع هذا برای نقاد فرمالیست - که ادیب قدیمی خودمان مفهوم رنگ پریده‌یی از آنست - نه جسارت قابل بخشش است و نه حتی نبوغ. از آنکه نبوغ چیزیست مرموز و در نیافتنی و فقط استعداد است که منتقد میتواند آنرا درك کند و دریافت. آنهم در صورتیکه از تمام

تجهیزات و امکانات خویش کمک بگیرد و از تمام تئوریهای انتقادی: تئوریهای زیبا شناسی، تئوریهای جامعه شناسی، فرمالیسم ادبا و جز آنها. میتوان گفت در نقد شعر - فرمالیسم ادبا - دو مکتب فعال هست که سابقه‌ی قدیم دارد و مؤثر: مکتب لغوی که سبک شناسی و علم ادب از آن بیرون آمده است و مکتب تاریخی که از آن چیزی بوجود آمده است بنام تاریخ ادبیات. مکتب دیگر که لااقل در ادب فارسی از آندو کم تاثیرتر بوده است عبارتست از مکتب فلسفی - از اخلاق و تربیت تاروانشناسی و شناخت زیبایی. اما این مباحث در فرمالیسم ادبا وارد نشده است.

البته استفاده معتدل از این مکتبها منتقد را هم در فهم شعر کمک میکند و هم در قضاوت راجع بآن. اما نقادی که دائم به سنتها میگریزد نقد و تفسیری که میکند نه آموزنده است نه روشنگر. تاریخ ادبیات تنها فایده‌اش این است که نشان میدهد در گذشته شعر چه راهی پیموده است؟ سبک شناسی و مطالعات راجع به فنون ادبی و بلاغت منازل واحوال يك راه طی شده را نشان میدهد اما مسأله‌ی که امروز منتقد باید جواب دهد این است که حالا چه راهی در پیش هست؟ ... باین مسأله است که منتقد باید بکمک تئوریهای روز جواب دهد: - زیباشناسی، جامعه شناسی، وروانشناسی. در هر گونه قضاوت که راجع به هنر میشود ملاحظات زیباشناسی بی‌شک اهمیتش در درجه اول است. منتقدی که از زیبا شناسی بی‌بهره است مثل آن دریانوردست که نه نقشه دارد نه ارتباط با ساحل و نه آشنائی باشنا. چنین منتقدی نه از عمق نبوغ که تهدید کننده است تصور درستی دارد نه از ساحل استعداد که از خود او چندان

دور نیست .

مسأله ارتباط شاعر با محیط هم برای منتقد اهمیت دارد چون شعر هر دوره‌ی رنگ آن دوره را با خود همراه دارد . بعلاوه شناخت ارزش واقعی هر شعر لازمه‌اش عبارتست از شناخت جامعه‌ی که شعر برای آن بوجود آمده است . همچنین است مسأله روانشناسی و مطالعه در احوال نفسانی شاعر و مخاطبانش . درواقع روانشناسی چون کارش مطالعه در احوال و عوارض نفس است در نقداهمیت بسیار دارد از آنکه نفس انسان مشیمه ایست که تمام علوم و فنون از آن بیرون می‌آید؛ در نقادی از تحقیقات روانشناسی این اندازه میتوان توقع داشت که بیان کند يك اثر هنری چگونه بوجود می‌آید و عوامل و اسباب نفسانی آن در مورد هر هنرمند چیست ؟^{۲۰} بعلاوه شاید از طریقه تحلیل نفسانی تاحدی بتوان دشواریهایی را که درباره شخصیت شاعر و رموز سبك او وجود دارد حل کرد. بدینگونه منتقد امروز نمیتواند تجهیزات خود را به سبك شناسی ، علوم بلاغت، و فنون ادب و لغت محدود کند. برای ارزیابی درست آثار شعرا باید از هرگونه معلومات از هرگونه تئوریهایی که در شناخت انسان و دنیای او سودمند است بهره بجوید و چنانکه تی.اس الیات* شاعر و نقاد انگلیسی میگوید گذشته از افکار و اندیشه‌های رایج که سایر مردم نیز با او در آن انبازند بعلموم گونه‌گون هم آشنایی پیدا کند^{۲۱} .

باری اینهاست مسائلی که در باب شعرو هنر ذهن منتقد امروزمین را مشغول میدارد و البته حل آنها-اگر هرگز جواب قانع کننده‌ی برای

*Eliot, T. S.

این سؤالها بتوان یافت - ارزش استعداد بعضی شاعران را تا حدی روشن میکند. اما نبوغ با آنکه نزد روانشناسان هم مورد تحقیق واقع شده است و رای بحث نقادست و شاید و رای شناخت او. با اینهمه منتقدست و این مسائل، که برای حل آنها در هر مورد هزارویک سؤال از شاعرو راجع بشاعر دارد، بجایا نابجا. بسیاری از این سؤالها البته از آنهاست که همیشه بی جواب میماند اما بهر حال سؤالی است و حاکی است از اختلافها و تفاوتهایی که در ذوق هاست و در پسندها. در حالیکه شاعر برای خود همیشه این حق را محفوظ میدارد که در کار ابداع خویش بهیچ کس حسابی پس ندهد تلاش نقد برای دست یافتن بمعما دشوار میشود و اینجا است که پای روانشناسی در میان میآید و پای جامعه شناسی و تاریخ که بی مدد آنها هیچ شعر را نمیتوان بدرستی شناخت، و نقد خارجی^{۲۲} همین هاست. مع هذا آخرین سخن را منتقد همیشه باید از خود شعر بشنود: از شعر که هرگز دورغ نمیگوید، آن هم بیک منتقد. و این است آنچه منتقدان آنرا نقد داخلی^{۲۳} میخوانند و شك نیست که تنها از ترکیب و امتزاج این دوشیوه است که نقد شعر به هدف خود نزدیک میشود. با این همه، جایی که صحبت از نقد و نقادی در شعر قدماست درین باره باید احتیاط بخرج داد. احتیاط در سنجیدن روزگاران گذشته بامیزانهای تازه. يك اشتباه بزرگ گاه در نقد ادیبان ما هست که میخواهند با معیارها و انگاره هایی که آورده تمدن و فرهنگ اروپایی است آثار قدیم شرق را ارزیابی کنند. این کار بی شك گمراه کننده است و حتی خطرناك. ادیب جوانی که دردانشکده درس میخواند يك روز بمن گفت که گمان میکند نه عطار را میتوان شاعر خواند نه

نظامی را. حتی میپنداشت که شهرت و قبول فردوسی هم پایه‌ی درستی ندارد و فقط مبتنی است بر تمایل عامه به پهلوان پرستی. عطار را بسبب بی قیدیهای که در قصه‌هایش هست و آنها را گاه ناگهان می‌کند و باور نکردنی، ملامت میکرد و نظامی را بجهت علاقه‌ی بی‌که‌نشان داده بود به اسکندر و به خسرو پرویز - دو خود کامه که حتی دومی بعقیده او کمتر از اولی به حیثیت ایران لطمه نزده بود. در مقایسه با بهشت گمشده میلتن* - که وی گمان داشت شاعر در سراسر آن ستیز بین خیر و شر را نشان داده است - شاهنامه فردوسی را هم اثری میدید کم عمق و بی سبک و فاقد هدف و نقشه. نظیر این قضاوت را جوانان بسیار دارند و گاه حتی از این هم تندروترند: گمان میکنم اشتباه این ادیب جوان در این باره ناشی از این نکته بود که میخواست - مثل غالب جوانان ما - با میزان ها و ارزشهای اجتماعی و حتی فنی عصر خویش در باره آثار کسانی قضاوت کند که آنها ارزشها و میزانهایی دیگر برای کارشان داشته‌اند. اصول قصه سرایی چنانکه نویسندگان امروز بیش و کم آنرا رعایت میکنند فرآورده عصر ماست آن هم از تجارب قرنهای دراز و اگر عطار را بپاس این اصول تازه ملامت کنند مثل آنست که بر جالینوس و بقراط اعتراض نمایند که از کشفیات پاسنور راجع بمیکرب اطلاع نداشته‌است. ملاحظات قومی و نژادی هم که افراط در آن حتی دنیای ما را گرفتار آفات مهیب کرده‌است در عهد نظامی هنوز نقشی را که امروز در ایجاد جنگهای خونین مو حش بر عهده دارد نتحول نگرفته بود زیرا در آنوقت که عهد جنگ - های صلیبی بود سلف نابکار ترش این وظیفه را بر ذمه داشت: تعصبات دینی.

* Milton, *Paradise Lost*.

در اینصورت نمیتوان از نظامی گنجوی هم انتظار داشت که مثل يك ميهن پرست دو آتشه امروزی ما اسکندر را گجستك^{۲۴} بخواند و خسرو پرویز را هم بسبب آنکه جنگها و عیاشی هایش مقدمه یی شد برای سقوط مدائن بدست اعراب، با او بيك چوب براند. ميلتون هم اگر در منظومه خویش دائم به مسأله نزاع خیر و شر مینگردد بحوادث و اوضاع زمانه خویش نظر دارد در حالی که فردوسی چنان قصدی نداشته است و در آن زمانها شعر - خاصه در ایران - در خط این عوالم نبوده است. بنابراین براو جای ایراد نیست. حتی میزانها و ارزش هایی هم که قدما داشته اند - از قدامه و عبدالقاهر تا وطواط و شمس قیس - میراث بازمانده یی بوده است از پیشینیان خودشان و بی شك نمیتوان آنها را، بی هیچ تغییر، در نقد شعرو ادب قرن های اخیر بکاربرد. چون با وجود رکود نسبی که در ادب و فرهنگ قرون اخیر ما حکمفرما بوده است باز در ذوق ها و فکرها آن اندازه تحول و اختلاف واقع شده است که تجدید نظری در میزانها و ارزشها لازم آمده باشد. بهر حال در قضاوت راجع بشعر هر دوره و هر قوم ارزشها و میزانهایی خاص در کارست که منتقد باید آنها را پیدا کند و باز شناسد و رنه داوری بخطا خواهد کرد. بعلاوه آن قاضی که يك قانون تازه را - به تعبیر اهل عدلیه خودمان - عطف بماسبق کند یا بکلی مغرض است یا نادان. از اینها گذشته منتقد حق ندارد که دائم سعی کند شاعر را بشکل خود بشکلی که خود میپسندد در آورد باید بکوشد تا او را چنانکه اوست - و چنانکه هم او میخواست - بشناسد و نشان دهد.

شعر و ادب

عروض وقافیه و بدیع علم‌هایی هستند که در ادب کلاسیک اسلامی از عربی و فارسی وقوف بر آنها مقدمه‌یی شمرده می‌شده است جهت نقد شعر، یعنی شناخت نیک و بد آن. اگر علم بلاغت یعنی معانی و بیان را در آن شمار نیاورده‌اند سبب آنست که آن علم اختصاص بشعر ندارد مشترك است در هر دو صناعت نظم و نثر. اما آنچه بایسته بوده است برای شناخت شعر نزد قدما عبارت می‌شده است از عروض وقافیه و بدیع.

شمس قیس نقد الشعر را بمنزله خاتمه و نتیجه‌یی آورده است در ذیل بحث از عروض وقافیه و بدیع. چنانکه نزد خوارزمی هم نقد الشعر عبارتست از بیان محاسن بدیعی و معایب شعر و آن مبحث را وی نیز بلافاصله بعد از عروض و قافیه آورده است و دنبال اصطلاحات آنها.

قدامه هم که برای عروض وقافیه چندان اهمیتی قائل نشده است نقد الشعر را بمنزله اصل و اساس علم شعر تلقی می‌کرده است. غالب ادیبان دیگر هم، عربی زبان یا فارسی زبان، بیش و کم همین تلقی را از شعر و علوم راجع

بآن داشته‌اند . نهایت آنکه برحسب آشنایی با علوم یونانی - مخصوصاً منطق- دیدشان در باب شعر بادید ادبا گه‌گاه تفاوت پیدا می‌کرده است . در هر حال هم این طرز تلقی از نقد شعر قابل بحث است و هم تصویری که قدمای ما داشته‌اند از خود شعر . پیش از غور در عروض و قافیه شاید بحث در باب خود شعر ضروری ترست . در تعریف شعر گفته شده است عبارت است از کلام موزون و مقفی که دارای معنی باشد یا چیزهایی شبیه باین تعریف با تفاوت‌های جزئی در بیان^۱ . این تعریف شعر است از جهت شعر بودنش . از آن جهت که مقابل است بانثر- کلام غیر موزون . اما از جهت کلام بودن درین تعریف دقتی نشده است . مثل این است که تعریف کننده احتمال نمیداده است در این باب تردیدی پیدا بشود نظیر آنچه پیدا شد برای موسیو ژوردن^۲ - يك نودولت ساده لوح در تأثر مولیر-^۳ که خیال کرد حتی وقتی به نو کرش می‌گوید کفش‌های مرا بیار کلامش نثرست^۴ .

درین تعریف توجه بیشتر به موزون بودن کلام است اما از اینکه کلام باید چه خاصیتی داشته باشد تا آنرا بتوان قابل این دانست که نثر خوانده شود یا نظم چیزی درین تعریف نیامده است و البته مراد کلامی است که تعلق به مقوله ادب دارد نه بحرهای عادی . اما شعر از جهت شعر بودنش مطابق این تعریف احتیاج دارد به وزن و قافیه . از جهت کلام بودن هم به عقیده قدما حاجت داشته است باینکه گوینده از آن کلام قصدش تدبیر و تصرف در نفوس باشد ، بعلاوه صنعتکاریهایی هم آنرا از حدود حرفهای عادی خارج کند . تأثیر در نفوس شرط مهم است در شعرو

در هر سخن که تعلق به قلمرو ادب دارد و این همان قوه مرموزی است که سحر بیان را سبب میشود و ریمون لول^۴ حکیم قرون وسطی از آن تعبیر میکند به کیمیای سخن^۳ . این تصرف در نفوس در شعرو تا حدی در هر گونه هنر واقعی ینک شرط است : ینک شرط اساسی . شعر در واقع وقتی به غایت خود نائل میشود که در نفوس تصرف کند و تأثیر ، یعنی عاطفه و خیالی را که در آن هست به دیگران سرایت دهد . آنچه شعر در نفوس انسان بر میانگیزد البته ممکن است که ینک حس زیبائی باشد یا زشتی ینک عاطفه شدید باشد یا ینک درد مستمر اما شرط اصلی قبول شعر همینجاست . چون شعری از قبول خاطر بهره مند میشود که در نفوس بیشتری تأثیر کند . شاعر هر قدر بیشتر در بین عامه برای خود همدرد پیدا کند همان قدر قبولش بیشتر است . از این روست که نمیتواند بقول معروف - توی برج عاج^۴ باشد زیرا در برج عاج چاره ندارد جز آنکه فقط برای خود ، برای رفع تنهایی خود آواز بخواند . اما کدام انسان هست که نخواهد در تنهایی خویش همدمی پیدا کند . همدمی که قدر او را بداند و او را چنانکه هست بشناسد؟ همین حس است که او را و امیدارد از برج عاج خویش بیرون آید . با دیگران همدردی پیدا کند و همدلی . اینجاست که شاعر ناچار توجه پیدا میکند که غیر از او هم انسان هست که باید با آنها همدردی داشته باشد و در عین حال همزبانی . این همزبانی هم شرط عمده است در همدلی زیرا وقتی شاعر زبانی داشته باشد نا آشنا ، مرموز یا مبهم نه درد خود را میتواند بیان کند نه درد کسی را . گنگ خوابدیده‌یی را میماند در دنیایی از آدم‌های کر ، چنان که شاعر گفته است^۵ . البته نباید گول تحسین‌هایی را بخورد که نادانسته و از بیم وحیرت با و نثار میشود . آن هم از طرف آدم

هایی که دهانشان در واقع از يك تحسین ناشی از نوعی حیرت زدگی بازمانده است و چون آنقدر از فهم بیگانه‌اند که حرف او را نفهمیده‌اند، حیرت و اعجابشان هم ساختگی است و از ترس آنکه مبادا منسوب شوند به نادانی.

باری شاعر باید زبانش برای خلق آشنا باشد و مفهوم چنانکه اگر کلام وی نامفهوم باشد یا مبهم و مرموز تمام این تحسین‌های «پسافوئی» او را از محکومیت به فراموشی نجات نخواهد داد. بهر حال شاعر با خلق که وجودشان راحتی در برج عاج خویش نیز حس خواهد کرد باید هم‌زبانی داشته باشد و همدلی. البته هر قدر با آنها بیشتر همدلی داشته باشد سخنش نزد آنها بیشتر انعکاس دارد و بیشتر تأثیر. يك نشان شعر خوب آنست که در شنیدن و خواندنش آدم احساس کند آنچه شاعر میگوید درد یا اندیشه‌یی است شناخته و آشنا که فقط بیان هنرمندانه است که آن را در شعر روح داده است و جلوه. ناچار شعر هر قدر بیشتر در بین مردم همدرد پیدا کند نشان آنست که بیشتر با انسان سر و کار دارد و با دردهای واقعی او. شاعری که درد ندارد یا از دردی مجهول صحبت میکند که هیچکس جز او با چنان درد آشنائی ندارد در نزد مردم همدلی و همدردی واقعی نخواهد یافت. که میتواند حال بیماری را که بیماریش خاص اوست و هیچکس دیگر هرگز بدان دچار نشده است بدرست درك کند؟ باری تا شاعر بازندگی مردم آشنائی نیابد و دردها و هیجان‌های واقعیشان را ادراك نکند نه میتواند در بین آنها همدرد بیابد و نه میتواند در نفوس آنها تأثیر کند و تصرف. سرّ قبول بعضی شاعران که حتی از ورای قرن‌ها و مرزها در نفوس انسانی تأثیر دارند و تصرف، همین است. همین

که دردی دارند : دردی که همه آن را درمی یابند . بعلاوه آنها که آنرا بیان میکنند ، هنر مندانه بیانش میکنند و در بیان آن نیز صادقند ، بی تکلف و بی تظاهر . ازینها گذشته تأثیر در نفوس شرط دیگرش قدرت شاعرست در طرز بیان . در حقیقت بیان شاعرانه است که سخن را از سطح عادی بالاتر میبرد . دیمتر موس^۶ درست میگوید که هر چیز عادی فاقد تأثیرست و از اینرو تحسین کسی را جلب نمیکند^۷ .

در بیان تأثیری که شعرو کلام شاعرانه در نفوس انسانی دارد شواهد بسیار از تاریخ ادبی میتوان بدست آورد . نه فقط از تواریخ عرب که شعر در بین آنها مثل پیام خدایان می توانسته است محرك جنگ و کشتار شود یا دستاویز یاری و دوستی . بلکه در ادبیات تمام اقوام ازین گونه شواهد می توان یافت . حتی قاضی های دادگاه آتن هم در عهد سوفوکل^۸ بسا که تحت تأثیر شعرو کلام شاعرانه نرم میشده اند و متأثر^۹ در کتابهای ادب فارسی هم شواهد بسیار هست از تأثیر شعر در نفوس جباران و اگر بعضی از آنها هم ساختگی باشد و نادرست در آن میان شواهد قابل اعتماد میتوان این اندازه بدست آورد که اصل تأثیر در نفوس را تایید کند^{۱۰} . از اینها گذشته اشعار اجتماعی هم هست که در طی چند نسل گذشته تأثیر بارز در نفوس انسانی داشته است که هر چند مثل تأثیری که در تذکره ها بشعر گذشتگان منسوبست معجز آسان نیست لیکن بهر حال محسوس است و قطعی . تأثیر اینگونه کلام نه فوری است نه مطمئن اما تدریجاً حاصل میشود و نتیجه اش آمادگی اذهان است برای چیزیکه شعر آنرا تبلیغ میکند . درمسأله رفع حجاب زنان ، اشعار و تصنیفهای شاعران

متأخر ، بی شك تأثیر قوی داشت در آمادگی اذهان عامه که بعد ضربت حادثه را باخونسردی قبول کرد. اشعاری که در باب وطن و آزادی در مطبوعات آن زمان نقل میشد لامحاله در عامه حس نفرت و بیزاری را تقویت کرد. نفرت و بیزاری از تجاوز و خیانت را و اینهمه شاهدهاست بر تأثیر شعر در نفوس .

البته در شعر نظارت بوزن و قافیه آن مربوط است به دو علم عروض و قافیه اما نظارت بر ظرافت‌ها و صنعتگریهایش تعلق بیک علم دیگر دارد که قدما بآن اهمیت بسیار میداده‌اند : علم بدیع . جنبه بلاغت کلام هم نظارتش بر عهده معانی و بیان بوده است و این دو صنعت چون بهر حال مخصوص شعر نبوده‌اند جزو نقد الشعر قدما بشمار نیامده‌است بدیع هم درست است که در نثر - گه گاه حتی بحد و فور - نیز بکار میرفته است اما آن را غالباً صنعت شعر می‌شمردند و استعمالش را در نثر بمنزله نشان تلطیف نثر میدانسته‌اند - یعنی اینکه بشعر نزدیکتر بشود . در واقع گرایش بشعر - یعنی باینکه همه چیز را رنگ شعر بدهند - در ادب اسلامی واقعیتی است جالب . این شوق و ولع نثر باینکه اخذ و جذب بعضی عناصر شعر را وسیله بی‌سازد برای فاخر کردن و بالا بردن خویش در تمام ادوار ادب کلاسیک - مخصوصاً دوره انحطاط آن - مشهودست . نه فقط سجع و ترصیع در نثرهای رنگین مخصوصاً در مقامات و سلطانیات - آن نثرها را بصورت شعر نزدیک میکردند بلکه کار نثر نویس گه گاه هم منجر میشده است به حل اشعار و استشهادهای آنها در نثر . بهر حال گرایش نثر - نثر فنی - به عناصر شعر حاکی است از برتری شعر در تصور عامه . علت آنهم ظاهراً این بوده است که شعر

بسبب تقیدش - به بعضی حدود مثل وزن و قافیه و صنعت - خیلی بیش از
 نثر میتوانسته است چیزی طرفه و نادر و فاخر جلوه کند و طبعهای تجمل
 پرست طالب و خواهان چیزهایی هستند که در دسترس همگان نباشد و
 تا اندازه‌یی بعده یی محدود اختصاص داشته باشد . از اینرو بوده است
 که نثر ساده و عادی هم - که تا حدی بیشتر در قدرت عامه هست - کمتر
 مورد تقاضا بوده است تا نثر فنی . در واقع این مطالبه امر طرفه و نادر
 - که تفنن و تجمل همانست - نه اختصاص بگذشته دارد نه انحصار به
 ادب در همه شؤون زندگی هست و ناشی است از غریزه تجدید طلبی -
 اگر بتوان این گرایش فطری انسان را به چیزهای تازه بدین نام خواند .
 اما ادب در هر صورت متضمن نوعی تصور اشرافی و تفنن است
 حتی خود کلمه هم - ریشه اش - شاید از يك تصور اشرافی و تجملی
 خالی نباشد . در واقع ریشه آنرا از ادب گرفته اند - که مأدبه از آنست
 یعنی دعوت و سور و این نکته حاکی است از وجود مفهوم تجمل در
 ریشه آن . قول کسانی که پنداشته اند اصل آن از ریشه دأب (= سیره و
 رسم) اخذ شده است و در واقع لفظ ادب را بصورت يك مفرد فرضی از
 هیأت آداب - جمع دأب - ساخته اند^۹ مقبول بنظر نمی رسد . مرادف قدیم
 پهلوی و فارسی آن هم آنگونه که ریشتر^{*} و کریس تنسن^{*} ادعا کرده اند آیین
 است که از معنی تجمل و زینت خالی نیست و قدما هم در موارد بسیاری همین

* Richter,

* Christensen

لفظ را برای ادب بکار برده‌اند. کلمهٔ فرهنگ نیز که بقولی مرادف و معادل فارسی آنست حاکی است از نوعی تهذیب اشرافی و اینهمه نشان می‌دهد که ادب در هر حال يك نوع ذوق تجملی است و اگر دائم به تجمل گرایش داشته باشد عجب نیست. در حقیقت ادب عربی - که منشأ ادب کلاسیک اسلامی است - اساساً از دوران جاهلیت عرب عبارت بوده است از نوعی تهذیب و تربیت که انسان را از اشخاص عادی و معمولی ممتاز می‌کرده است : مرؤت ، فروسیت ، شعر ، خطبه ، تفاخر ، انساب و ایام عرب^{۱۰}.

در آغاز دورهٔ اسلامی ادب فرهنگی بوده است مقابل علم یعنی مقابل فرهنگ دینی - که مجموعاً علم خوانده می‌شده است - و بدین طریق ادب سبب تشخیص و تعین می‌بوده است. چنانکه احاطهٔ بر لغت ، بر شعر بر انساب و ایام عرب در عهد اموی موجب می‌شده است که يك عرب بر سایر اقران - مخصوصاً در مجالس خلفا - برتری داشته باشد. بدینگونه در عهدی که روح بداوت مزیتی بشمار می‌آمده است ادب قوم عبارت بوده است از حداکثر آشنایی با آن. اما در عهد عباسی - از همان اول - که غلبهٔ ایرانیگری روح عربیت را بسوی شهرنشینی و فرهنگ شهرنشینان رانده است میزان و معیار ادب هم تدریجاً تفاوت یافته است و تا حدی بصبغه آریایی گراییده. از اینجا است که ادب عبارت شده است از ظرافت و نازک طبعی و این ذوق ظرافت حتی در شعر هم انعکاس یافته است - در مقابل سنت بداوت عربی . ایدئال انسانی که در ادب این دوره و تمام ادب کلاسیک مسلمین منعکس شده است عبارتست از همین ظرافت : ظرافت در لباس ، ظرافت در شراب ، ظرافت در صحبت

و حتی ظرافت در عشق - عشق افلاطونی که نوعی از آنرا الحب العذری خوانده‌اند .

این تحول در ذوق که تجمل و تفنن عربی را از گرایش بزندگی بدوی بسوی زندگی مدنی و لوازم آن سوق میدهد بی شک از تأثیر تمدن و فرهنگ ایران است و قرائن بسیار هست حاکی از تأثیر سنن ایرانی در پیدایش مفهوم ادب - ادب کلاسیک. يك نویسنده عرب وقتی اجزاء ده گانه ادب را بر می‌شمارد میگوید که از آن میان سه تا شهرجانی است (عود ، شطرنج ، چوگان) سه تا نوشیروانی (طب ، سواری و ریاضی) سه تا عربی (شعر ، انساب ، وایام) یکی را هم که میگوید از همه مهمتر است قصه و افسانه میدانند که اختصاص به عرب ندارد.^{۱۱}

با آنکه قول مشهوری هست حاکی از آنکه ادب دو ثلث از دین است ادب خاصه اجزاء غیر عربی آن نزد متشرعه چندان مقبول نبوده است . آیا همان سوء ظنی که بعضی متشرعه نسبت به ادب داشته‌اند و فی‌المثل یکجا منصور را بسبب برتر شمردن ادب از سنت نکوهش کرده‌اند^{۱۲} حاکی نیست از توجه قوم باینکه ادب - بشکلی که در اوایل عهد عباسی رایج شده است - رنگ ایرانی دارد ؟...

بعضی محققان تمایل به این استنتاج دارند^{۱۳} اما بهر حال همین نکته هم که ادیب در این زمانها میبایست ار هر چیز بهره‌ی داشته باشد خود شاهدیست بر این مدعا که تربیت ادیب تا حدی از روی الگوی تربیت و تهذیب طبقه دبیران بوده است در عهد ساسانی . در حقیقت این طبقه دبیران - در عهد ساسانی - انحصار معرفت یعنی هر نوع معرفت را جز معرفت دینی در دست داشته‌اند و معارف آنها هم چیزی

بوده است در مقابل معارف موبدان . چنانکه ادب - معارف ادبا - هم چیزی بوده است در مقابل سنت که مسلمین اوایل فقط از آن تعبیر به علم میکرده‌اند . در عهد عباسی که تقلید و اخذ فرهنگ ایرانی اهمیت داشته است و ایرانی‌مآبی ایدئال قوم حساب میشده است البته اخذ ادب و آداب ایرانی هم تفنن بوده است و تجمل و بیهوده نیست که ابن مقفع ، آل برمک و آل سهل از پیشروان فرهنگ و ادب عصر بوده‌اند .

در هر حال این ایدئال تجمل پرستی که عبارت بوده است از جستجوی کمال مطلوب در تهذیب و تربیت اشرافی ، مقارن اوایل عهد عباسیان تقلیدی بوده است از سنت های ساسانی و در همه شؤون هم بوده . با آنکه نام ساسان و بنی ساسان خودش از محیط اشرافیت خارج شد لیکن عنوان گدایان شدنش^{۱۴} در حقیقت نوعی واکنش روحی عرب بود در مقابل قوم و تمدنی که وی همه چیز خود را بآن مدیون شده بود . درین دوره در نزد اشراف قوم هر کاری برای خود ادبی داشت یا آدابی : ادب الطعام ، ادب الشراب ، آداب الصبحه - آداب الحرب و الشجاعه ... و هر طبقه و صنف هم برای خود ادبی داشت : ادب النديم - موضوع يك كتاب كشاجم ، ادب الكاتب - عنوان يك كتاب ابن قتیبه . هر کدام ازین آداب هم عبارت بود از مجموعه تهذیبی که برای آن طبقه لازم بنظر میرسید . درین زمان مقتضیات اجتماعی مخصوصاً رواج بازار کاتبان ادب کاتب را ایجاد میکرد . ادب کاتب معیار و میزان بود برای کسانی که طالب ترقی بودند . با این مایه ادب کاتب میشدند و درهای رزق برویشان گشاده میشد . کاتب میتوانست در دیوان مشغول کار شود ، عامل یا رئیس ناحیه‌یی شود ، صاحب برید یا حاکم ولایتی شود و حتی به

وزارت سلطان یا خلیفه برسد. تحصیل عایدی هم بستگی داشت به کفایت خودش و میتوانست مثل آن عامل بیکار بصره که حکایتش را در دو قرن سکوت نقل کرده‌ام از کوچکترین شغل در آمد بسیار حاصل کند یا مثل خاقانی وزیر از عواید وزارت بهره گیرد^{۱۵}. ترقی و شهرت خاندانهایی مثل برامکه و آل سهل از ورود آنها در خدمات اداری با عنوان کاتب شروع شده بود. احوال آنها میتوانست نمونه‌یی باشد که کسب ادب و آداب را تشویق کند. از اینرو هدف عمده بسیاری از مستعدان در آن زمان عبارت بود از نیل به عنوانی که بتواند ایشان را به عضویت در ادارات موفق کند: عنوان کاتب. و البته کمال مطلوب آنزمان هم عبارت میشد از وصول به تهذیبی که مخصوص کاتب باشد. ادب کاتب، این ادب کاتب متنوع بود و گونه گون. کسی که طالب عنوان کاتب میشد نمی‌توانست به دانستن لغت و خط عربی اکتفا کند. البته خط خوش و ظریف لازم داشت و گذشته از آن عربیت کامل می‌خواست: علوم لسانی، صرف و نحو، بلاغت، امثال عرب عروض و قافیه، و انشاء نظم و نثر. بعلاوه شناخت انساب عرب، ایام و تواریخ عرب و آشنایی با رموز اداره و سیاست هم برای وی ضرورت داشت^{۱۶}. از همه بالاتر چون سروکارش با جامعه‌یی بود که با قوانین اسلامی اداره میشد کاتب میبایست باقر آن و سنت و با دقایق احکام فقه و کلام نیز آشنا باشد تا در حل مشکلاتیکه در کتابت یا عمل برایش ممکن بود پیش بیاید درنماند. بعلاوه آشنایی با اوزان و محاسبات. بامقادیر و مساحات و با سایر اطلاعاتیکه انسان را با رموز کارهای اهل صناعات و حرفه‌ها آشنا میکند نیز برایش ضرورت داشت.

ارتباط با دربار خلیفه و مراوده با حکام و امراء هم آشنایی با بعضی فنون - شطرنج و چوگان و سواری - را الزام میکرد همچنین موسیقی و غناء را که ابن خلدون میگوید در قدیم جزو ادب محسوب میشده^{۱۷} . گویی خلیفه عباسی از يك کاتب ادیب همان توقعی را داشته است که خسرو انوشیروان از ريدك خود داشته است : آشنائی با ظرایف هرفن حتی اغذیه ، البسه و عطریات^{۱۸} . از این رو لازم بود که کاتب و ادیب از هر چیزی بهره‌ی بگیرد و از هر فنی اطلاع داشته باشد . ابن قتیبه میگوید کسی که بخواهد عالم شود باید در يك علم تبحر حاصل کند اما آنکه طالب ادب باشد باید در رشته‌های مختلف تفنن نماید^{۱۹} . این تفنن در رشته‌های مختلف که برای کاتب ضرورت داشت برنامه‌ی شد برای بهترین و مطلوبترین ادب‌ها . چنانکه در تعریف ادب - مطلق ادب - گفته میشد عبارتست از بهره‌داشتن از هرفنی و البته این تربیت عالی - که یادآور تهذیب دبیران بود در عهد ساسانی - معیار و نمونه شد برای هر نوع تربیت و تهذیب دنیوی . چنانکه شعرا ، علما ، اطباء ، منجمین ، مغنیان ، فلاسفه ، و حتی فقها هم جهت آنکه بتوانند نزد خلفا و سلاطین برای خود جایی باز کنند خود را باین ادب محتاج میدیدند و این ادب هم در آثار همه - حتی در فلسفه و تفسیر و فقه و طب - منعکس شد و مخصوصاً شعر را که بیش از سایر فنون جلوه‌گاه آن بود تبدیل کرد بیکی از تجملهای درباری . مخصوصاً که خلفاء و سلاطین از این بلندگوی جاندار - که شاعر خوانده میشد - استفاده می‌کردند برای نشر محامد و مقاصد خود . بدینگونه بود که ادب عربی در عین آنکه همچنان عربی مانده بود تحت تأثیر سنت‌های ایرانی واقع شد و تجمل

اشرافی ادب در شعر - که پیش از آن رنگ جاهلیت و بداوت داشت -
 رفته رفته تأثیر بخشید و شعر تدریجاً مهمترین صنعت ادب شد با صبغهی
 اشرافی . وجود این تمایل اشرافی است که در تمام دنیا يك ادب كلاسيك
 بوجود آورده است و قواعد موضوعه ادبی را هم - همانطور که نیچه*
 درباره اخلاق مسیحی می گفت - حافظ و پاسدار آن کرده است.^{۲۰} البته
 بروز این تمایل لازمه اش آن نیست که ادب كلاسيك همیشه و در همه جا
 فقط اشرافی محض باشد و یا ستایشگر و ترجمان فکر و زندگی طبقات
 خواص . بعلاوه تأثیرات متقابل طبقات را در یکدیگر و همچنین ناهماهنگی
 اجزاء این طبقات و نیز تحرك و تزلزل دائمشان را هم باید در نظر
 داشت . از اینروست که نفوذ طبقات عوام و ذوق و ایدئال آنها حتی
 در همان سنتها و قواعد موضوعه مخصوص طبقات خواص نیز آشکار
 است و انکار ناپذیر . چنانکه در جنب مبالغه پرستی ، واقع گریزی ، و
 تفنن جویی که غالباً نشانه هایی است از غلبه ذوق اشرافی ادب كلاسيك
 بسادگی بیان ، واقع بینی و غایت جویی هم که از مختصات طرز فکر
 عوام است گه گاه تمایلی نشان می دهد . همچنین آن رنگ انسانیت واقعی
 که در قصه ها - در ترانه ها و مرثیه ها هست و مشحون است از اندوه ها و
 شادیهای واقعی مردم - انعکاسی است از غلبه ذوق و ایدئال طبقات عوام
 در ادب و حاکی از آن فرهنگ واقعی که بقول گورکی* رایحه آن همیشه از
 طبقات پائین بیلا می آید و با مشام طبقات بالا هم چندان آشنا نیست .
 در هر صورت ادب - در شکل كلاسيك خود - رنگ اشرافیت دارد و
 بیشتر مخصوص است به طبقات خواص . سنتها و قواعد آن هم در

حکیم وسیله‌یی است برای حفظ این ماهیت اشرافی آن . تجسم واقعی این ادب نیز نزد مسلمین در شعرست که برای شناخت درست آن از قدیم اصول وقواعد مدون گشته است : یعنی علم عروض و علم قافیه که در واقع مهمترین میزان بشمارند در نقد لغوی ادبا . البته چون این نوع نقد بیشتر نظر بصورت و قالب دارد تا به مضمون و محتوی از يك بررسی سطحی تجاوز نمیکند . بعلاوه چون با مضمون و معنی شعر کاری ندارد بعضی صاحب نظران آنرا نشانه‌یی شمرده‌اند از عدول و انصراف طبقات بالای جامعه از غور در واقعیات . اینجاست که بعضی نقادان فرمالیسم را بدترین انحراف خوانده‌اند و نقدی دانسته‌اند مخرب و خطرناک^{۲۱} . منتقد فرمالیست چون خود را حافظ نظامات و سنت های کهن میبیند تا رایحهٔ قالب شکنی را بشنود فوری اسلحه‌اش را برمیدارد برای مقابله با خطر - خطر تجدد و بدینگونه غالباً سعی دارد تا راه هر نوع تقلا و تلاش تازه را بر شاعر مسدود کند و از اینجاست يك نزاع ابدی و بی سرانجام ادبی : - نزاع قدما و متجددان . با این همه در سوءظن باین نقد افراط کرده‌اند. چون نقدی که بکلی از توجه به قالب و صورت خالی باشد نقد ادبی نیست نقد فلسفی است و اجتماعی بلکه نقد فلسفه است و نقد مسائل اجتماعی .

درست است که شعر و ادب بهر حال از زندگی جدا نیست اما در آن نباید فقط تصویر زندگی عادی را جست . بعلاوه نقد لغوی - فرمالیسم - کمک موثری میتواند کرد در استنباط تمام محتوی معنی . همچنین نزاع قدما و متجددان اگر هم نتیجهٔ فرمالیسم ادباست زیانی ندارد چون هم متجددان را از شتابزدگی باز میدارد هم کهنه پرستان را

بخط حرکت میاندازد . بی چنین نقدی نه شاعر و خواننده چنانکه باید از منتقد چیز می آموزند که تمام محتوی شعر بدرستی از آن فهم میشود در هر حال این میراث سنت های قدیم با تمام تلاء لؤ و شکوهی که جنبه اشرافیش بآن بخشیده است امروز بـرای منتقد در حکم تجهیزات ضروریست . تجهیزات جنگی . از آنکه فقط در بعضی موارد استثنائی استفاده از آن لازم است اما بخاطر همان موارد هم که شده است باید همه جا سنگینی بارش را تحمل کرد . در واقع امروز بدون آشنایی با این اصول موضوعه نمیتوان کار کسانی را که در زیر یوغ آن قواعد ، آفرینش های شاعرانه خود را بکمال رسانیده اند ارزیابی کرد . برای کسی که از شعر قدما تمتع میجوید و میخواهد نیک و بدش را بشناسد هم آشنایی با عروض و قافیه لازم است هم با فنون لغت و بلاغت حتی آشنائی با فلسفه با فوکلور و با تاریخ گذشته هم برای او ضروریست . جز با این آشنایی ها نه طرز فکر يك شاعر گذشته را میتوان درك کرد نه سبك بیانش را . درست است که حتی گذشتگان هم برای درك درست شعر بآموختن رموز این سنت میکوشیدند اما این آموختن در غالب موارد به قصد تمرین بوده است در نقد و شناخت . خود شاعران باین تعلیم کمتر نیاز واقعی داشته اند . اعراب جاهلی بدون آشنایی با خط و کتابت رموز صنعت خویش را - از وزن و قالب و قافیه - میآموخته اند و تا عهد ذوالرّمّه و امثال او هم شاعران آشنایی با علم و کتاب را برای آموختن فنون شاعری لازم نمیدیده اند^{۲۲} . در واقع بر رغم توصیه و تأکیدی که صاحب چهار مقاله دارد در اینکه شاعر تازه کار باید کتابها بخواند^{۲۳} و شعرها حفظ کند شاعر واقعی میتواندسته رموز فنون و سنت

شعر را از راه گوش فراگیرد حتی بدون آشنائی با خط . در دوره تألیف لباب‌الالباب شاعری در بخارا بود بنام فهیمی کسه عوفی او را با عنوان مجلل « الحکیم مجدالدین » هم خوانده است^{۲۴} وی ادبی بود و سواد نداشت با اینهمه بشهادت همین عوفی کسی انگشت بر حرف او نتوانست نهاد . آیا بسبب همین بی سوادیش بود که هم بقول عوفی جمله معانی او بکر بود و جمله الفاظ او منقح ؟ در هر حال این حکیم امّی یک پیشرو و راهنما بوده است برای امثال قنبری نیشابوری در عهد دولت‌شاه^{۲۵} و شعرای عامی عهد صفویه و کسانی مثل شاطر عباس صبوخی در عهد متأخر که با بیسوادی در فهم و رعایت سنت‌ها از دیگران عقب نمیمانده‌اند . با اینهمه چنین بنظر می‌آید که از شاعران کسانی که با رموز فن و سنت از طریق آموختن ادب آشنا شده‌اند بهتر می‌توانسته‌اند در فنون مختلف شاعری قدرت نمایی کنند و بیشتر آزادی واقعی را - در بیان هر نوع فکر تازه - حس می‌کرده‌اند .

شناخت شعر

پیش از بحث در نقد و سبک شناخت خود شعر لازم است و تعریف آن. البته باید توجه داشت که شناخت تفاوت واقعی بین شعر و نثر کاریست ظریف و بدون غور کافی در صناعت انشاء هر چه درین باب گفته آید بقول عزرا پوند* ناقص است و بی فایده^۱. با اینهمه میتوان پذیرفت که در شعر و همچنین در نثر و در هر اثر هنری بهر حال يك شرط عمده هست و آن عبارت است از معنی و قصد. کلام خواه موزون باشد خواه غیر موزون خواه مقفی باشد خواه بی قافیه وقتی شعر خوانده میشود که گوینده در سرودن آن قصد آوردن وزن و قافیه - ساختن شعر - کرده باشد و گرنه کلامی که بی قصد - و بدون اینکه عمدی در کار باشد - موزون و مقفی شده باشد مثل حرکت یا اثر انگشت است که فرضاً بی هیچ قصدی منتهی شده باشد بصدایی موزون یا تصویری موافق با يك چیز - که البته آنها را نمیتوان موسیقی خواند یا نقاشی. همچنین هذیان بیخودانه ممکن

است موزون و مقفی باشد - و حتی خیال انگیز - اما مادام که گوینده از روی شعور آنرا بیان نکرده باشد در شمار شعر نیست و از اینجا است که در تعریف شعر بعضی گفته اند که باید قصد گوینده هم گفتن شعر باشد. چنانکه کلام خدا - قرآن کریم - هم با آنکه در بعضی اجزاء آن چیزهایی از نوع وزن و قافیه ممکن است دیده شود شعر نیست از آنکه نه کلام انسان است و نه قصد گوینده اش شعر بوده است. البته ادعای گوینده و کنجکاو و دقت شنونده میتواند ناظر برین امر باشد که آیا گوینده کلام قصد شاعری داشته است یا نه و همین برای نظارت بر آن کافی است. اما تعریف شعر - یعنی ایراد يك تعريف دقیق جامع و مانعی از آن - کاری است دشوار. اینکه شعر کلام موزون باشد یا موزون و مقفی هر دو مشهورترین و قدیم ترین وصف شعر است. حتی ارسطو میگوید که مردم عادت کرده اند بین شعر و کلام موزون حکم به اتحاد کنند^۲ و هر کلام موزون را شعر بخوانند اگرچه مضمون آن علم طب باشد یا حکمت طبیعی. در صورتیکه طب یا حکمت ماده شعر نیست ماده عالی و غیر عادیست برای حرفهای عادی.

اینجا نکته ایست محتاج تأمل. فایده کلام بطور کلی عبارتست از اظهار مافی الضمیر از طرف گوینده بهر يك از دو طریق خبر و انشاء. البته محتوی خبر که بهر حال محتمل صدق و کذب است ممکن است يك امر عادی راجع بزندگی روزانه باشد یا مثلاً يك قضیه مهم هندسه یا نجوم. اما بهر صورت کلام کلام عادی است و گرچند موزون باشد و حتی مقفی. انشاء هم که متضمن طلب است ممکن است راجع باشد بـيك امر عادی - مثل امر کردن مستخدم بکاری یا نهی کردن کودک از چیزی - و هم ممکن هست کاری باشد فوق العاده مثل استمداد برای فرو نشانیدن

حریق یا استرحام برای نجات يك مريض . در تمام این موارد گوینده کلام عادی بکار میبرد حتی اگر چه کتاب بنویسد در طب و ریاضی یا در فلسفه و یا در نحو و صرف یا تاریخ. اما وقتی هم هست که کلام غیر عادیست و آن جایی است که گوینده میخواهد مجموع کلامش - یا حتی اجزای آن نیز - در خیال و عاطفه دیگران تأثیر و تصرف کند خواه منتهی شود به اقناع و تحريك دیگران مثل خطابه و خواه مجرد تأثر باشد مثل شعر و قصه . کلام گوینده درین مرحله کلام عادی نیست - خواه موزون باشد و خواه نباشد - اما هر قدر قوت تأثیر و القاء آن بیشتر باشد بیشتر از سطح کلام عادی بالاست . این کلام غیر عادیست که موزون آن شعر خواننده میشود و غیر موزونش نثر. اما خود آن چه نام دارد ؟ بدبختانه نام خاص مناسبی ظاهراً برای آن وجود ندارد و همین معنی است که ارسطو هم در فن شعر میگوید اسم مخصوصی برای آن در زبان یونانی نیست . البته کلمه ادب یا ادبیات هست اما آن نیز نه جامع است نه مانع . همین نبودن يك نام مشترك سبب شده است که در فهم و شناخت شعر - و تمیز آن از نثر - اختلاف پدید آید. باری قید وزن از قدیم در شعر لازم شناخته میشده است بدون آنکه وافی باشد . قافیه را هم - لااقل بسیاری اقوام - جزو لوازم شعر دانسته اند اگر چه شعربی قافیه هم حتی ظاهراً در خود ایران از قدیم سابقه داشته است^۳ .

در هر حال با وجود اهمیت وزن و قافیه در شعر، تعریف شعر باینکه کلام موزون و مقفی است چنانکه ابن خلدون هم توجه داده است^۴ در واقع فقط نزد عروضی ها درست است و از لحاظ بلاغت کافی نیست بعضی هم قید خیال انگیز بودن را بر آن افزوده اند^۵ اما ظاهراً این قید لازم

نیست از آنکه هم وزن و آهنگ که در شعر هست خودش خیال انگیز است هم قافیه و تکرار و تجدید آن نوعی آرامش میبخشد که در خیال و عاطفه تأثیر دارد. بیان شاعرانه هم - از تشبیه و مجاز - جنبه خیال انگیزی دارد. بعلاوه شعر - لااقل آنگونه که در ادب کلاسیک اسلامی هست، فارسی و عربی - حاجت بقصه و خیال انگیزی آن ندارد. بدینگونه قید خیال انگیز بودن هم - که امثال نظامی عروضی و خواجه نصیر آورده اند در تعریف شعر - ضرورت ندارد و چیزی را روشن نمیکند. بعلاوه این خیال انگیزی وافی هم نیست چرا که مخاطب شعر همیشه و تنها خیال یا عاطفه نیست. اشعاری هم هست که در آنها غیر از خیال و عاطفه و علاوه بر آنها عقل انسان نیز مخاطب است و در آن موارد شاعر نه فقط در عاطفه و خیال طرف تصرف میکند در عقل او هم نفوذ مینماید و آنرا متأثر میسازد. مثنوی ملای روم چنین شعر است و فی المثل آنجا که وی از حیات کائنات و از زبان مر موز همه موالید عالم سخن میگوید یا میکوشد امر رستاخیز جسمانی را که اذهان عادی - و همچنین اذهان حکماء مادی - بشدت امکان آنرا مردود جلوه می دهند ممکن فرانماید و حتی آنرا امری طبیعی و عادی در عالم نشان دهد و خواننده را به قبول آن اقناع نماید تأثیر کلام او در عقل کمتر از تأثیرش در قلب و خیال نیست. همچنین است خیام و حافظ، مخصوصاً در مواردی که از بی ثباتی حیات و ضرورت اغتمام وقت سخن میگویند. از شعرای قدیم عرب متنبی در بعضی موارد که کلام او یاد آور گفتار حکماء یونان شده است - و ابوالعلاء معری غالباً و خاصه جاهایی که از فنای عالم و از تناقضات ادیان صحبت میکند - نیز همین حال را دارند و سرو کارشان بیشتر با عقل است تا حس و ظاهر از همین روست

که ابن خلدون میگوید^۷ شیوخ ماسعر آنها را به چیزی نمیدارند. در حقیقت آن نوع کلام که لو نگینوس^۸ نقاد یونانی آنرا نمط عالی یا والا میخواند و صفش همین است^۹. همین که علاوه بر عاطفه و خیال عقل را هم متأثر می کند و آنرا بحالی می اندازد نظیر حال يك صاعقه زده: عین حالی که مثنوی برای خواننده ایجاد میکند و در عین آنکه نه فلسفه است نه خطابه هم مثل آنها در عقل تاثیر میکند و هم مثل يك غزل یا يك حماسه در حس و خیال همچو آسمان که در عالم پندار بر سر انسان خراب بشود تمام وجود او را در زیر فشار عظمت خود پایمال میکند و برای او نه خیالی باقی میگذارد و نه عقلی. تاثیر آن فقط يك لذت حسی نیست مثل تماشای يك باغ گل یا يك چشم انداز زیبا نیست مثل مشاهده جلال و شکوه يك آتشفشان است یا يك طوفان خروشنده که بیننده را - خسارت و زیانش بکنار چون آن امر بدنیای هنر مربوط نیست - بحالتی آمیخته از اعجاب و وحشت دچار میکند. احساسی که والا تر و با جلال تر از حس زیبائی است و کسی که با زیبائی عادت کرد دیگر فقط از احساس این امر - امر والا و متعالی - است که بهیجان میآید. چون غالباً از نبوغ تا جنون سر مویی بیش فاصله نیست شاهی از يك جنون خوف انگیز درینجا می آورم: شنیده اید که نرون امپراطور معروف، شهر رم را آتش زد تا آن آتش سوزی را از تپه های مجاور تماشا کند و نقاشی. این نرون البته يك هنرمند بزرگ نبود از آنگونه که خودش در هنگام مرگ خود ادعا داشت و تاسف میخورد که با مرگ او دنیا هنرمندی بزرگ را از دست میدهد^{۱۰} اما کسی که رم را آتش میزند تا آنرا تماشا یا نقاشی کند پیداست

که ذوقش دنبال هیجانهای عادی نیست و چیزی برتر - امر والا یا عالی - راجستجو میکند و گویی فقط نمط عالی است که میتواند او را راضی کند نمط عالی که خیال و عاطفه را البته منقلب میکند اما عقل را هم دچار انفجار می نماید و حس لذت و اعجابی توأم با وحشت و حیرت در انسان بر - میانگیزد. این است همان حالی که مثنوی ایجاد میکند. مثنوی که برخلاف مشهور تنها شهر تعلیمی نیست شعر واقعی هم هست یا لا اقل در موارد بسیار . بله در بعضی موارد از حیث قافیه اندیشی و لفظ پردازی خلل دارد اما همان است که لو نگینوس میگوید شاعر چون باوج نمط عالی پرواز میگیرد عجب نیست که گاه فرودافتد و بزمین نزدیک شود. پروازش از آنگونه نیست که چون دائم در ارتفاع اندك است بیم سقوط نداشته باشد^{۱۰} . بدینگونه مثنوی يك نمونه است از شعر که بکلی خلاف تعریف بند تو کروچه^{*} - نقاد معروف ایتالیائی است یعنی در آن دنیای شعر از فکر و فلسفه خالی نیست و فلسفه شعر را تباه نمیکند^{۱۱} .

باری شعر اگرچه خیال انگیز هست همواره در همان حد متوقف نمی ماند و گاه عقل استدلال شناس را هم بیازی میگیرد و اینجاست که نه وزن و قافیه حد آن است نه خیال و عاطفه آن را محدود میدارد . شعر البته يك هنرست - يك هنر از انواع هنرها . اما مخصوصا با موسیقی و نقاشی ارتباط آن مسلم است . بحثی هم هست که ارتباط آن با موسیقی بیشتر است یا نقاشی؟ بعضی میگویند نقاشی شعر بیزبان است و شعر در حکم نقاشی زباندار. لسینگ^{*} درست میگوید که هر کسی اول دفعه متوجه شباهت شعر و نقاشی شده است باید آدمی لطیف طبع بوده باشد چون خیلی زود

ملتفت شده است که این هر دو هنر، ظاهر را واقعیت جلوه میدهند و اشیاء غایب را بمنزله حاضر^{۱۲}. برخی هم شعر را از موسیقی جدا نمیدانند و حکم باتحاد میکنند یا تلازم. کلام والتر پاتر^{۱۳} انگلیسی هم مشهور است که میگوید تمام هنرها به موسیقی نزدیک میشود^{۱۴} و در باره شعر هیچ جای تردید نیست. در هر حال شعر يك هنر تر کببی است مثل رقص مثل سینما و تاحدی مثل معماری. چون بوسیله وزن و قافیه برقص و موسیقی نزدیک می شود و بوسیله تشبیه و توصیف به هنر نقاشی و مجسمه سازی. چنانکه گویی مجموعه ایست از جوهر تمام این هنرها. باری حکماء یونان - افلاطون و ارسطو - شعر را مثل سایر هنرها عبارت دانسته اند از تقلید طبیعت و افلاطون آنرا بعنوان امری که در واقع يك تقلید ساده از طبیعت است و خیلی دور از اصل رد میکند. البته این تقلید و محاكاة چنانکه ارسطو بیان میکند عبارتست از تصویر و توصیف کارها - کارهای اشخاصی که آن اشخاص ممکنست نیکان باشند یا بدان. تصویر و توصیف هم - که میتواند بشکل نقل و روایت در آید یا بصورت گفت و شنود - ممکن هست این اشخاص را بدتر از آنچه هستند نشان دهد یا بهتر. در بعضی موارد میتوان گفت شاعری انسان را چنانکه هست تصویر میکند و شاعر دیگر چنانکه باید باشد و این توصیف و تصویر شاعرانه از احوال و اطوار انسان و طبیعت تقلیدست و محاكاة. البته از بین هنرها نقاشی و حجاری بیشتر با تقلید سروکار دارند شعر و موسیقی کمتر مخصوصاً در شعر تقلید هنرمند - که میکوشد خود را هرچه بیشتر بطبیعت نزدیک کند تقلید است

ناقص. در چنین حالی شاعر بقول هگل شباهت بآن کرم دارد که هنگام خزیدن خویش میخواهد از فیل تقلید کند. اما بهر حال تقلید و محاکاتی هم که در شعر هست بگفته هگل شاید فقط در مورد انواع توصیفی صادق باشد^{۱۴} - عبارت دیگر در شعر تقلید و محاکاة وقتی است که شعر مضمونش عبارت باشد از افسانه^{۱۵} یا احوال نفس و اوصاف طبیعت که همه آنها سروکارشان با خیالست و عاطفه. لیکن جایی که صحبت از تاثیر بر عقل و تمام وجودست تقلید و محاکاة تعبیر جامعی از شعر و کار آن نیست و لا اقل وضوح و دقت فلسفی ندارد. در حقیقت درست است که درین نوع شعر - شعری که از نمط عالی است - نیز ماده همان است که در سایر اقسام هست اما صورت ترکیبی غالباً امریست عظیم و بی سابقه - و آن را به هیچوجه نمیتوان تقلید و محاکاة خواند تقلید و محاکاة از آنچه در عالم اشیاء - دنیای خارج از وجود شاعر - هست. این را میتوان خلق خواند: خلق بآن معنی که در حکمت مشائی گفته اند یعنی افاضه صورت بر ماده موجود. اینجاست که شاعر و آفریننده در يك ردیف مینشینند و ازینجاست که گفته اند شاعر برای خود دنیایی خلق میکند و رای دنیای عادی خالی از عیوب و نقائص آن. در واقع از بین تمام هنرها هیچ يك بقدر شعر آزادی واقعی به هنرمند نمی دهد نه موسیقی با بلند پروازی که دارد این معجزه را تحقق میبخشد نه نقاشی - با وجود بی بند و باریهای جسورانه اش. مثل این است که شعر چنان از قید حدود ماده رسته است که نمیتواند هیچ قیدی را بر آفریننده خویش تحمیل کند. برای همین است که وقتی شعر برسد هم قافیه را میتواند کنار نهاد هم وزن را - یعنی وزن عروضی ادب را. بله در شعر خیلی بهتر از موسیقی و نقاشی میتوان از قیود سنت سبکبار شد. این نکته یی است

که من از يك برادر كوچكترم آموختم: خلیل ذره . این برادرم که در جوانی رفت يك آرتیست واقعی بود . دائم از غلبهٔ حس و عاطفه جوش و التهاب داشت و دائم در کار آفریدن چیزی بود : آفرینش هنری . بهر سه هنر شعر ، موسیقی ، و نقاشی هم یکسان علاقه داشت : - علاقه بی‌توأم با تبحر اما بکلی خالی از تظاهر . وی با آنکه در موسیقی و نقاشی بسنت‌ها و اصول قدیم زیاد پای بند بود در شعر بسنت شکنی می‌گرایید .

يك روز وقتی مرا از این تضاد و دوگانگی طرز فکر خویش اندکی متعجب دیدگفت که این نکته تعجبی ندارد . در موسیقی حدود و قیودی هست که علیرغم هنرمند و در خارج از حدود اندیشهٔ او وجود آمده است از جمله محدودیت حنجره و تار آواها و لزوم تبعیت از تکنیک سازهای موجود آزادی زیادی برای خواننده باقی نمی‌گذارد در نقاشی هم سرو کار هنرمند با دنیائی است نامحدود که وی باید بكمك چند رنگ انگشت شمار - با وجود تنوعی که در آنها هست - و بكمك صفحه‌یی که بهر حال خودش يك سطح بیش ندارد چنان دنیای نامحدودی را تصویر و تقلید کند . دیگر کجا برای او آزادی قابل ملاحظه‌یی باقی میماند ؟ از آن میان تنها شعرست که با كمك ذخیرهٔ تمام نشدنی الفاظ زبان ، تمام دنیای نامحدود معانی را میتواند بیان کند . از اینروست که هنرمند در شعر خیلی بیشتر از سایر هنرها آزادی واقعی حس میکند . چیزی که در هیچ هنر دیگر باین اندازه دست یافتنی نیست . بله حق با او بود هیچ هنرمند دیگر بقدر شاعر قدرت و امکان آفرینندگی ندارد یعنی قدرت بخشیدن صورتهای تازه را بمادهٔ فکر . البته آن صورت یا صورتهایی که شاعر بعنوان يك آفرینشگر به ماده - یعنی فکر خویش - میبخشد لفظ نیست معنی است :

معنی که فکر او را شکلی خاص - زنده و قابل بقامیدهد خواه آن شکل را به لباس لفظ هم دریاورد خواه نه . بند تو کروچه نقاد ایتالیائی که شعرو هنر را عبارت میداند از شهود در واقع نظرش بهمین معنی است^{۱۶} چون در واقع شاعر شعر خود را اول میآفریند و بعد میسراید . چنانکه اگر هم نسراید باز هم شاعر ست منتهی کار او وقتی تمام شمرده میشود که آفریده او برای اذهان دیگر هم محسوس باشد و قابل لمس : یعنی به لفظ و بیان در آید .

لفظ البته يك لباس است برای بدنی که عبارت باشد از معنی اما این بدن مجرد بدون لباس هم برای دیگران نه مرئی است و نه محسوس ازینجاست که لفظ و بیان را کسوت خوانده اند و معنی را چون شاهی پاکیزه که سرقات شعرايك جامه را از تن آن بیرون میآورد و جامه پی دیگر درو میپوشد^{۱۷} با اینهمه چون بی لفظ معنی نمایش و جلوه‌یی ندارد لفظ و معنی ملازم اند و ازینجاست که در شعر باید به لفظ هم مثل معنی توجه کرد زیرا که شعر تنها با معنی تمام نمیشود لفظ هم میخواهد و توجه بهمین جنبه لفظی آنست که عروضی ها را وامیدارد تا در تعریف آن بگویند^{۱۸} کلامی است موزون و مقفی که دارای معنایی باشد

۴

معنی و لفظ

از شعر آنچه وزن و قافیه بر آن وارد میشود عبارتست از لفظ آن اما البته شعر به لفظ تنها درست نمیشود تا که در تعریف آن عبارت کلام موزون مقفی کفایت کند. وزن و قافیه ممکن است وارد بر کلام عادی - کلام غیر ادبی - نیز بشود و اختصاص بکلام غیر عادی ندارد. اما لفظ در شعر کسوتی بیش نیست - کسوتی برای معنی. و الکساندر پوپ* شاعر و نقاد انگلیسی نظر بهمین نکته دارد آنجا که میگوید کسانی هستند که درباره کتابها از روی لفظ داوری میکنند مثل زنها که راجع به مردها از روی لباس قضاوت مینمایند^۱ باری اگر چه با لباس نمیتوان راهب شد اما لباس هم در جای خود اهمیت تمام دارد و جلوه و نمایش وجود بدن جز به لباس نیست. البته بشرط آنکه در زیر لباس هم چیزی وجود داشته باشد. نه آنکه لباسی باشد خالی، مثل آنکه شاعر گفت: که نمانده است زیر جامه تنی.

*—Pope, Alexander.

راجع بهمین لباس لفظ است که قدما مکرر تأکید کرده اند به لروم لطافت آن. چنانکه آنرا - لفظ شعر و ظاهر آنرا - مقایسه کرده اند با حله - با حله تنیده ز دل بافته زجان . صناعت شاعری را از این حیث است که بعضی همچون مؤلف المعجم تشبیه کرده اند به صناعت نساج^۲ . در هر حال لفظ که وزن و قافیه شعر در آن تجلی میکند البته کسوت و جامه‌یی بیش نیست اما شعر که این کسوت باندام اوست موجودیست که از تمام هستی او فقط جامه‌اش محسوس و مرئی است پیکرش حالتی دارد مجرد و اثری - : معنی . از اینروست که در شعر اهمیت لفظ که جامه‌یی بیش نیست از اهمیت معنی که صورت و جوهر واقعی شعرست کمتر نیست و ایندورا از یک دیگر جدا نمیتوان کرد. با اینهمه از قدیم این مسأله پیش آمده است که در شعر و در ادب بطور کلی لفظ مهمتر است یا معنی؟ در اینجا بحث بسیار شده است اما حقیقت آنست که در شعر لفظ و معنی هم‌طرازند و هم‌سنگ . به قول شمس قیس ، شاعر بایرانه با آوردن معانی خوب در الفاظ پست راضی شود نه باتیان معانی مبتذل در الفاظ خوب^۳ چنانکه لباس لطیف بر اندام درشت و پلید خوش آیند نیست لباس خشن هم بر پیکر لطیف دریغ است. در اینصورت البته نمیتوان در اهمیت معنی مبالغه کرد ، با آنکه معنی صورت و جوهر شعرست . از آنکه شعر اگرچه با معنی - در ذهن شاعر - تمام است اما فایده آن که عبارتست از القاء بغیر وقتی حاصل می‌آید که در لباس لفظ جلوه بیابد و برای دیگران هم محسوس شود و مرئی . از اینروست که صاحب المثل السائر با وجود ترجیح جنبه معنی^۴ در انشاء خویش توجه خاص به لفظ دارد . بلفظ که در نظر او خادم معنی است . عبدالقاهر جرجانی هم با وجود علاقه‌یی که به ترجیح جانب معنی دارد

از اهمیت لفظ در جای خود غافل نیست^۵ چنانکه ابن رشيق هم لفظ و معنی را تشبیه میکند به روح و بدن که ضعف و قوت هر يك از آنها ضعف و قوت آنديگر را هم موجب تواند شد. اما قول عسکری و ابن خلدون مبالغه آمیزست که درین مورد لفظ را مهتر شمرده و پنداشته‌اند که معنی امریست مشترك که بقول عوام توی دست و پای مردم ریخته است و گفته‌اند آنچه سبب مزیت کلام است لفظ است که زیبایی و طراوت آن سبب اعجاب و تحسین شنونده میشود^۶. با اینهمه وقتی نقادان لفظی را میستایند مراد نه آهنگ حروف است نه ظاهر وضع لغوی بلکه مقصود تأثیریست که لفظ در ذهن و قلب دارد^۷.

البته درین باب ، لفظ و معنی هر دو رعایتشان بایسته است و رعایت تعادل بین آنها نیز لازم . معنی که البته تا از حد عادی بالاتر نباشد تعلق بشعر نخواهد داشت اما لفظ هم که کسوت معنی است بی شك با آن مناسبت دارد . ارسطو میگوید که لفظ باید از غرابت خالی نباشد از آنکه مردم چیز هایی را تحسین میکنند که از دور آمده باشد. در بین مسلمین هم غالباً تأکید شده که لفظ باید بازاری نباشد^۸ - و به قول ابن اثیر کثرت استعمال آن را نفرسوده باشد. بعلاوه باید بی آنکه غریب جلوه کند چنان باشد که شنونده را گمان افتد که آن چیز است غیر از آنچه در دست مردم است در حالیکه آن الفاظ در واقع از همانهاست که در دست مردم هست^۹ بدینگونه ترجیح هر يك از لفظ و معنی ادعایی است مبالغه آمیز و گزاف. نکته در این است که بین آنها تعادل باشد و تناسب . البته تشخیص این تعادل و درك تناسب آن ذوق می‌خواهد ، و ذوق تهذیب یافته . اما ملاك تشخیص در لفظ عبارتست از طبع ، رویت

واستعمال. در صورتیکه ملاك معنی آنست که چون بر عقل صحیح و فهم ثاقب عرضه شود آنرا بپذیرد^{۱۰}. البته این توجه ادبا و نقادان با اهمیت لفظ و تأکیدی که در پرهیز از بکار بردن الفاظ عامیانه و بازاری کرده‌اند حاکیست از جنبه تفننی و اشرافی شعر و ادب - که سابقاً در آن باب سخن رفت. اما در واقع شعر فارسی - مخصوصاً در دوره صفویه - بسبب آنکه از انحصار اهل مدرسه خارج شد و در دست بازاریان افتاد - خیاط، کفشگر، خرده‌فروش، خباز، آشپز، و سرباز - مملو شد از الفاظ و تعبیرات بازاری. چنان‌که شیوه بیان شاعران ایندوره - آنچه سبک هندی خوانده میشود - بهمین سبب فاقد آن اصالت و نجابت بیان شاعران اهل مدرسه و شاعران دیوانی شد و با آنکه اشتهال بر کنایات و بعضی معانی خیالی آنرا گاه تا سرحد مبالغه میرسانید الفاظ و عبارات بازاری رنگ تازه‌یی بآن داد - رنگ رئالیسم^{*}. درست است که بعدها ذوق‌های تهذیب یافته - ذوق اهل مدرسه - که از معانی و الفاظ عامیانه و بازاری پرهیز داشت این شیوه را نپسندید اما درین سبک هرجا که بین لفظ و معنی تعادل و تناسب حاصل شد شعر با وجود سادگی الفاظ مقبول افتاد و مطبوع.

چنان‌که شیوه‌های دیگر هم - که مخصوص اهل مدرسه و اهل دربار بود - با وجود مختصات خود هرجا بین لفظ و معنی‌شان تعادل بود همین گونه بود. آنچه سبک عراقی خوانده میشود - تحت تأثیر معلومات اهل مدرسه که غالب شاعرانش از آن طایفه بودند - تعادلی داشت بین الفاظ عربی با معانی مأخوذ از معلومات عصری شاعران. استعمال استعاره و صنایع بدیعی هم در مواردیکه بین آنها تعادل هست آن سبک

را دلپذیر میساخته است . اما سبک خراسانی در آوردن الفاظ غریب و حتی مهجور و احیاناً وحشی چنان بی دریغ بوده است که فرهنگهای غریب آن - مثل لغت فرس اسدی و شاید لغت گمشده قطران تبریزی نیز - با شواهدی که از اشعار آن ادوار ارائه میدهد چیزی نیست جز فهرستی از یک مشت لغات مهجور . البته وقتی وصفهای ساده و تشبیهات و تکرارهای انطی و معنوی را باین لغات غریب بیفزایند مختصات واقعی آنچه سبک خراسانی خوانده میشود بدست میآید . باری شعر - لا اقل در ادب کلاسیک اسلامی - زبانی دارد مخصوص - زبانی که با آنچه در نثر بکار میرود تفاوتها دارد . درست است که فی المثل در فارسی - با ملاحظه اشعار خراسانی و عراقی و مقایسه شان با شیوه هندی - ضرورت ندارد که زبان شعر مبتنی باشد بر لغات غریب و بدیع اما بهر حال لغاتی هم هست مخصوص نثر که در شعر استعمال آنها مطبوع نیست و بقول عبدالقاهر آوردن آنها در شعر آن را ناهنجار میکند . مثلاً لفظ ایضاً که عبدالقاهر برای زبان عربی مثال میآورد یا عبارت ما الفرق که ابن خلدون درین مورد ذکر میکند و بقول او شباهت دارد بلغت فقها چنانکه لفظ مهمه هم که مثلاً در شعر متنبی و منوچهری بکار رفته است^{۱۱} - به اعتقاد ابن اثیر مخصوص شعرست و استعمالش در نثر مطلوب نیست . بیا اینهمه حد فاصلی که بین زبان شعر و زبان نثر هست در ادوار مختلف تفاوت داشته است و حکیم درین باب موقوف است بر استعمال و استقصاء در آن . باری زبان شعر، اقتضایش آنست که در برانگیختن حس موسیقی و شور و هیجان بیش از زبان عادی - زبان نثر - موثر باشد . این موسیقی - که ممکن است شورانگیز باشد یا آرام بخش - در مجموعه الفاظ

و طرز ترکیب آنها محسوس است چنانکه ذوق تربیت یافته در الفاظ شاهنامه موسیقی شورانگیزی مییابد یادآور حرکت يك سپاه و در زبان سعدی موسیقی آرام بخشی که حرکت ملایم آب و نسیم را بخاطر میآورد از اینروست که موسیقی لفظ را نقادان قدیم بچشم اهمیت نگریسته‌اند و از آن تعبیر به «حلاوة النغمه» کرده‌اند^{۱۲} - که تعبیر دیگرش انسجام است از لوازم فصاحت. اما خود فصاحت تعریفش منفی است یعنی میگویند فصاحت آن است که اجزاء کلام - کلمه - خالی باشد از تنافر حروف، غرابت استعمال، مخالفت قیاس، و کراهت درسمع چنانکه ترکیب آن کلام هم باید نه فقط از تنافر کلمات خالی باشد بلکه نیز ضعف تألیف و تعقید لفظی و معنوی و تتابع اضافات و تکرار بیفایده هم باید در آن نباشد و البته وصول باین نوع کلام برای شاعر ذوق فطری می‌خواهد و ملکه نفسانی. بدینگونه فصاحت درمفرد آنست که لفظ روان باشد با مخارج حروف آسان فصاحت در مرکب هم عبارتست از ائتلاف الفاظ و عدم تنافرشان. همین امرست که - صرف نظر از وزن - کلام شاعر را موسیقی میبخشد و بر خیال انگیزی و نیروی تصرف آن در شنونده میافزاید. و نظر به همین خاصیت بوده است که نقادان قدیم در رعایت مناسبت بین لفظ و معنی تأکید بسیار کرده‌اند: تأکید در این که برای معنی رقیق لفظ هم رقیق باشد و برای معنی قوی لفظ جزل. و نیز از همین روست که گفته‌اند لفظ باید با وزن مناسب باشد و معنی هم باید مناسبت و سازش واقعی داشته باشد با وزن و با قافیه^{۱۳} با اینهمه گمان این که هر مضمون و معنی مناسبت با وزنی خاص دارد يك و هم فریبنده است که علاقمندان و مشتاقان سنت‌های ادبی میگویند و اساس درست ندارد چنان که بحر متقارب را فردوسی و

اسدی برای حماسه بکار برده‌اند نظامی و حافظ برای داستان و ساقی نامه بحر رمل مسدس را مولوی مخصوصاً برای مثنوی بکار برده است و بسیاری شعر امثل سعدی و عراقی گه‌گاه برای غزل. با اینحال اگر پاره‌یی اوزان برای بعضی مضامین مناسبتر بنظر می‌آید و سازگارتر ، از آنست که در آن موارد موسیقی وزن کاملتر می‌افتد یا بارزتر و جالبتر .

باری توجه بموسیقی الفاظ و لزوم مناسبت تام بین لفظ با وزن نقادان قدیم را غالباً باین نتیجه کشانیده است که شعر رازبانی خاص است غیر از نثر و در هر يك از این دو الفاظی بکارست که در آن دیگر نیست اما این فکر که در واقع مولود تمایلات اشرافی در شعرست نزد شاعران و گویندگانی که با عامه - نه اهل درگاه و نه اهل مدرسه - سروکار داشته‌اند مقبول نبوده است و از این روست که در شعر عطار و شعر مولوی هیچ توجه باین نکته نشده است که فلان لفظ استعمالش در شعر مسبوق و جایز هست یا نه و نیز بسیارند کسانی که در مثنوی و آثار عطار بهمین مناسبت که آنها مثلاً زبان فرخی یا انوری را تقلید و رعایت نکرده‌اند طعن میکنند اما حقیقت آن است که شعر هر جا از تصنع و تکلف ادیبانه دور باشد و به طبیعت و حقیقت نزدیک زبانش هم از آنچه زبان شعر خوانده میشود و يك زبان قرار دادی بیش نیست جدا میشود و درست در همین موردست که وردزورث* شاعر انگلیسی می‌خواهد زبان شعر را بزبان محاوره نزدیک کند - برای وصول بر ثالیسم. وی مجموعه‌یی^{۱۴} بنام «اشعار غنائی»* دارد که عبارتست از قطعاتی چند از خود او و دوست شاعرش کالریج*، و در مقدمه‌یی که بر

* Wordsworth,

* lyrical Ballads.

* Coleridge.

طبیع دوم آن نوشته است مذهب خود را در شعر بیان میکند - و آنرا عبارت میداند از بازگشت به طبیعت و واقعیت . برای وصول بواقعیت بعقیده او شعر باید به طبیعت نزدیک شود . از زندگی ساده روستاییان الهام بگیرد و به حوادث و اوضاع زندگی عمومی توجه کند .

در باب زبان آن هم عقیده اش آنست که باید زبانی باشد که واقعا مردم بکار میبرند، مخصوصاً زبان روستاییان. از آنکه به زبانی سخن میگویند پوست کنده تر و برجسته تر^{۱۵} و گمان میکنم اگر شعرائی که شعر-شان بسبك هندی است نیز میخواستند مثل ورد زورث - و شعرای جدید خودمان- برای شیوه شعر خود بیانیه یی بنویسند آنها نیز فن شعرشان چیزی میشد شبیه باین مقدمه ورد زورث . نهایت هدف آنها عبارت میشد از بازگشت بزندگی روزانه مردم عادی - مردم بازار- و زبانشان هم زبان اهل بازار بود : چیزیکه نقادان قدیم ما آنهمه از آن اجتناب داشتند. با اینهمه ورد زورث چنانکه کالریج در نقد او- در رساله بیوگرافی ادبی^{۱۶} گفته است خودش مکرر بخلاف این دعوی عمل کرده است و بسیاری از اشعارش از سبك بیان روستایی خارج است^{۱۷} .

باری زبان روستایی - و همچنین زبان بازاری - هم البته بیش از زبان اهل مدرسه در تحول است از آنکه با زندگی روزانه و حوائج آن بیش تر تماس دارد از این رو فهم بعضی الفاظ و تعبیرات آن نیز مدتی بعد از استعمال شاعر مثل الفاظ و تعبیرات منسوخ اهل مدرسه مشکل میشود و آن الفاظ و تعبیرات نادر بنظر میآید و غریب . زبان بدویهای عرب هم بهمین سبب - حتی مقارن اوایل عهد عباسیان - گه گاه

محتاج میشده است بشرح و تفسیر- کاریکه راویان شعر مثل حماد راویه و خلف احمر میکرده اند و از همین روست که مجالس ثعلب و مبرد و حتی امالی قالی و مرتضی غالباً عبارت بوده است از شرح و تفسیر غرایب الفاظ و نیز ترکیبات شعرای قدیم عرب. شعر فارسی هم بر حسب اختلاف محیط و تفاوت سلیقه ها از قدیم آکنده بوده است از لغاتی که محتاج میشده است بشرح منتهی دیوان منجیک ورود کی غرایبشان عبارت بوده است از الفاظ متروک دری در صورتیکه مثلاً منوچهری و لامعی مفردات و ترکیبات غریبه یی که داشته اند بیشتر از نوع الفاظ و تعبیرات مأخوذ از لغت و ادب عربی بوده است. چنانکه انوری و خاقانی و نظامی غیر از الفاظ غریبه مشکل دیگری که در شعرشان هست عبارتست از استفاده دائم آنها از معلومات و اصطلاحات علمی عصر خویش: ادب، فقه، کلام، حکمت، طب، و نجوم. از این روست که اشعار بعضی از این گونه شاعران از جمله انوری و خاقانی محتاج شده است بشروح متعدد و شیخ آذری که قسمتی از جواهر الاسرارش شرح ابیات مشککست از داودین قدما یکجا گفته است که در خمسة نظامی ابیاتی چند هست که معنی آنها بروی روشن نیست و او در قیامت دامن شیخ را خواهد گرفت تا آن ابیات را برایش تفسیر کند. در حقیقت در غالب اینگونه اشعار و مخصوصاً در شاهنامه و خمسه و مثنوی و دیوان سعدی و حافظ که زیاده تداول داشته اند قسمت عمده اشکالی که پیش میآید ناشی است از بیدقتی و عجله یی که نسخه نویسان داشته اند در ضبط و کتابت. از اینجا است اهمیت و ضرورت نقد متون که در واقع مقدمه و اساس هر نوع نقد دیگرست. عیب خط که امکان تصحیف در آن زیاد

است بعلاوه بی امانتی کاتبان که از اصلاح و تصحیح ذوقی در متون ابا نداشته اند از اسباب عمده بوده است در بی اعتباری نسخ. عدم رواج روایت - که شعر قدیم عرب را تقریباً چنانکه شاعر گفته بود نگه میداشته است - و شوق به تدوین دیوانهای بزرگ جامع هم مزید شده است بر اسباب فساد.

بی امانتی کاتبان گاه نیز عمدی بوده است و برای اغراض فاسد. سری رقاء شاعر عرب برای آنکه عده‌یی از رقبای خود را متهم بسرقات بدارد اشعار آنها را در دیوان کشاجم وارد میکرد یعنی در ضمن استنساخ دیوان کشاجم اشعار خالدیان را بآن الحاق مینمود تا آن اشعار را مسروق جلوه دهد و مأخوذ از دیوان کشاجم. گاه نیز اینکار غیر عمدی بوده است مثل قضیه سنائی که در دیوان مسعود مقداری هم از اشعار دیگران داخل کرد و ناچار شد از وی برای این بیدقتی خویش عذرخواهی کند^{۱۷}. باری این بی دقتی کاتبان سبب عمده شد در فساد دیوانهای شعر. از این رو است که در اشعار قدما قبل از هر نوع نقد و قضاوت دیگر باید نخست متن درست - عین یا نزدیک بعین آنچه گوینده درست کرده است - بدست آورد، از راه مقابله و تصحیح نسخ موجود.

این جست و جوی نسخه اصلی هر اثر کاریست سخت که خیلی‌ها حوصله و طاقت آنرا ندارند اما بدون آن هیچ قضاوت بی طرفانه درباره يك شاعر ممکن نیست. باینهمه مردم خیلی کم بآن ابراز علاقه میکنند برعکس مثل اینکه حتی در بین جدی‌ترین «آما تورها» هم تمایلی هست که شعر شاعران را طوری که بامذاق خود مناسب مییابند اصلاح کنند. درین باره واقعه‌یی هم اینجابه خاطر آمد که حاکی است از وضع محیط ادبی

تهران در بیست سال پیش . آنوقتها من دانشجویی بودم ولایتی اما کنجکاو و حتی گستاخ . يك روز رفیقی مرا بيك انجمن كوچك ادبی برد كه عبارت میشد از يك دسته دوستداران حافظ . آن ایام هم مثل حالا حافظ پرستی يك بیماری بود، امانه بیماری رجال . در آن مجلس يك شاعر معروف كه حالا از استادان غزل محسوبست دیوان خواجه را از روی چاپ قزوینی برای دوستان جوان- یا بهتر بگوییم برای مریدان كم سن و سال خویش - تفسیر میکرد، البته مطابق میل و سلیقه خویش . جالب آنكه ابیات را هم گه گاه مطابق دلخواه خویش پس و پیش میکرد و باصطلاح تصحیح . دعوی داشت كه چندان در شعر خواجه تتبع دارد كه بيك نظر میتواند درك كند کدام شعر دیوان واقعاً از حافظ هست و کدام نیست . بدون اعتنا باینكه ضبط نسخه‌ها چیست دیوان را اصلاح میکرد - تا بقول خود آنرا بصورتی در آورد كه حافظ اگر به‌بند آنرا تصدیق كند و امضاء . این استاد غزل وقتی يك بیت خواجه را طوری تصحیح كرد كه تقریباً تمام شعر عوض میشد . من گفتم آخر از كجاست معلوم كه حافظ خواسته است اینطور بگوید ؟ و استاد با خونسردی ادیبانه اش جواب داد اما اگر اینجا حاضر بود قانعش می‌كردم تا شعرش را عوض كند وقتی از پیش استاد بیرون آمدم چقدر غبطه خوردم بحال حافظ كه توفیق زیارت این شاعر عصر مارا نیافت . این است مسأله‌یی كه نشان میدهد تهیه متن صحیح يك دیوان لازمست و تا چه حد لازم . البته درین مقابله كه برای بدست آوردن نسخه درست باید بین تمام نسخه‌های معتبر موجود انجام دادبی شك قدیمیترین نسخه بیشتر مورد اعتمادست اما برخلاف مشهور تنها بدان نباید التفات كرد و تهیه نسب نامه نسخ

موجود غالباً ضرورت دارد^{۱۸} .

باری نقد متون اساس هر گونه نقادیت و بی آن هر گونه خطایی ممکن است برای منتقد دست دهد و در آن صورت شاید قضاوتهایی که درباره یک شاعر و شعر او میشود مبتنی باشد بر الحاقات کاتبان و خوانندگان۔ الحاقاتیکه آنها از روی تفنن یا تمرین با همان وزن و قافیه اصل ساخته اند و بدان افزوده .

در باره بیان

وزن وقافیه چیزهایی هستند که شعر را از نثر جدا میکنند اما آنچه شعرونثر هر دورا که در خاصیت تأثیر و تلقین مشترکند از کلام عادی و معمولی جدا میکند عبارتست از استعمال لفظ در غیر معنی حقیقی. در کلام عادی البته اصل آنست که لفظ در معنی حقیقی بکار رود - بقول ادیبان در معنی موضوع له. البته در کلام عادی هم ممکن است گه گاه - اما بندرت - لفظ در غیر موضوع له بکار برود. این امر غالباً یادرتوصیف - توصیفهای مبالغه آمیز - است یادرتشویق و اغراء، مخصوصاً در کار تجارت که بزبان روزنامه ها تبلیغات میگویند و «پروپاگاندا».

اما بهر حال چون زندگی عادی حاجت به دقت و صراحت دارد استعمال لفظ در غیر موضوع له در آن پیش نمیآید جز در مواردی که بکار بردن لفظ در معنی موضوع له وافی بمقصود نباشد یا - مثل مورد تبلیغات - گوینده هدفش تصرف باشد در عقول و عواطف بشری. درین موارد هم مثل اینست که کلام عادی بطور موقت وارد قلمرو ادب - کلام غیر عادی - شده باشد. اما در کلام غیر عادی هم استعمال لفظ در

غیر موضوع له اگر چه در نثر رواست اما باندازه شعر مطبوع نیست و ارسطو میگوید چیز هائی که خطابه را خنك میکند و فور اینگونه استعمال است در آن^۱. با اینهمه حتی وقتی هست که استعمال لفظ در معنی موضوع له کلام را خیال انگیز میکند و نثر را نزدیک میکند بشعر و این جایی است که گوینده تشبیه بکار میبرد. فی المثل وقتی شاعر دانه های برف را تشبیه میکند بکبوترهای سفید که راه خویش را از هیبت باز گم کرده اند^۲ - انسان بسا که هم سرمای برف را احساس میکند و هم از فکر تماشای پرواز کبوترهای سفید احساس لذت و اعجاب میکند. طرفین این تشبیه - مشبه و مشبه به - که هر دو هیئت مجموعی را نشان میدهند استعمالشان در معنی حقیقی است، معنی موضوع له. اما تشبیه خیال انگیز است و شاعرانه بعلاوه حاکی است از اینکه شاعر - مثل ملك الشعراء بهار خودمان - علاقه یی داشته است به کبوتر بازی^۳. از آنکه در مشاهده اشياء و مناظر چیزهایی که بعنوان مشبه به بیاد می آیند وجودشان بحکم قاعده تداعی معانی حاکی است از زمینه نفسانی ذهن شاعر. حکایت مشهوری هست که میگوید کردی با دیلمی و يك زر گرو با عاشقی و يك معلم همراه شدند. شب هنگام ماه بر آمد تمام. هر يك از آنها خواست آنرا وصفی کند. زر گر آنرا تشبیه کرد به پاره یی زر گداخته که از کوره بیرون آرند کرد شبان بود گفت به قرص پنیر میماند. معلم گفت شبیه گرده نانی است که از خانه مالدارى برای معلم هدیه فرستند. دیلمی گفت مثل سپری است که پیش پادشاه برند و عاشق گفت بصورت معشوق شباهت دارد^۴.

در واقع هر شاعر بر حسب ذوق و فکر خویش منظره یی را که پیش چشم دارد بچیزی تشبیه میکند و همین است که موجب اختلاف

میشود در دیده‌ها و در سبک‌ها. بعلاوه تشبیه حاکی است از محیط‌زندگی شاعرو تجارب او. در بیان معنی واحد هر گوینده‌یی ماده تشبیه را از محیط خویش می‌گیرد. فی‌المثل این معنی که انسان هر جا باشد در دست مرگ است و اگر هم از مرگ غافل است از دام او بیرون نیست يك تجربه عام است. تور گنیف^۵ نویسنده روس که سرو کارش با آب و رود و دریاست در بیان آن می‌گوید مرگ چون ماهی گیر است که دامش را توی آب انداخته است ماهی بیچاره درون تور اوست ولی می‌پندارد که از حمله صیاد ایمن است غافل که هر وقت تور کشیده شود زندگی او پایان می‌یابد.^۵ و بدینگونه در همه حال مرگ او را مثل طعمه‌یی تلقی می‌کند. همین مضمون را طرفه شاعر جاهلی عرب چنین می‌گوید که اگر مرگ انسان را مهلت می‌دهد و رهامی کند مثل آنست که رسن را بپای شتر می‌بندند و می‌گذارندش که در صحرا بچرد حیوان خود را آزاد می‌پندارد ، و نمی‌داند که رسن در دست شتر چران است.^۶ بلکه هر شاعر از محیط خود الهام می‌گیرد و رنگ محلی همین است . وقتی شعری از ابن معتز را برای ابن الرومی خواندند که در طی آن ماه نو را تشبیه کرده بود به زورقی سیمین که بارعنبر آن را سنگین کرده باشد و در آتش فرو نشانده. خواننده ، ابن الرومی را ملامت هم کرده بود که از اینگونه تشبیهات در شعر تو نیست . پاسخ ابن الرومی بسیار جالب بود و حاکی از توجه او بتأثیر محیط^۷. گفته بود ابن معتز خلیفه است و خلیفه زاده وقتی از زورق نقری و بارعنبر سخن می‌گوید در واقع چیزهایی را وصف کرده است که در سرای او وجود داشته است اما من که يك شاعر ساده بینوا بیش نیستم اینگونه چیزها را کجایده‌ام

که یادشان بیاورم؟ در حقیقت این زمینه ادراک قبلی، در تشبیه - و حتی در توصیف ساده - ضرورت دارد و اهمیت. از اینجا است دشواری که در مسأله تشبیهات کوران هست - کوران مادرزاد که بی ادراک رنگ از آن صحبت میدارند اما بتقلید. مسأله قدیم است و یک وقت هم موضوع صحبت شده است بین ابوعلی مسکویه و ابوحیان توحیدی^۸ باری در تشبیه و توصیف استعمال لفظ در معنی حقیقی است و تشبیه در واقع اولین و ساده ترین طریقه تفنن است در بیان معنی. چون انسان از حقیقت و ماهیت بسیاری از امور واقف نیست و آن چیزها را نمیتواند تعریف کند آنها را تشبیه میکند بچیزهایی که شناخته ترست و آشنا تر، و بدینگونه در تشبیه استعمال لفظ در معنی حقیقی است و قصد گوینده توصیف است و تعریف. کسانی که شب در خانه تاریک پیل را لمس کردند توصیف آنها از پیل از این نوع است. چون در واقع حقیقت آنرا درست درک نکردند در وصف آن تشبیه بکار بردند تا آنرا از روی چیزی که بگمان خویش حقیقت آنرا دانسته بودند وصف نمایند^۹ در هر حال در تشبیه بسا که مراد گوینده فقط تعریف باشد - گاه گاه حتی بقصد مبالغه. بعلاوه تشبیه که چیزی را در یک صفت یا حالت بچیز دیگر ملحق میدارد خیال انگیز است. گویی با جادوی خیال آنچه را غایب است و پنهان حاضر میکند و عیان. از آنکه صفت و حالی را که در مشبه ظاهر نیست ملحق میکند به حالت و صفت مشبه به که خودش گرچه دورست اما آن صفت و حالت در وی چنان قویست که خیال بیک جولان آنرا ادراک و احضار میکند.

لطف تشبیه غرابت آنست و دوریش از ابتدال. حصول آنهم بدینگونه دست میدهد که وجه شبه امری باشد که زود بخاطر نرسد^{۱۰} البته

حتی يك تشبیه غریب وقتی مکرر شد شایع میشود و مبتذل بعد هم جزو مایهٔ سنت‌ها میشود و اصالت خود را از دست میدهد . باری در تشبیه استعمال لفظ در معنی حقیقی خویش است اما غالباً در خاطر‌ها تأثیر قوی دارد و اطمینان بخش . از آنکه ذهن را گویی از آنچه پنهان است و نا مرئی به چیزی را هنمون میشود که آشکارست و دیدنی و این خود بدهن و و خاطر شنونده آسایش میبخشد و او را بر وجود چیزی که نامرئی است و پنهان مطمئن میکند . البته غرابت در تشبیه اهمیت و تأثیر بسیار دارد چون آنجا که وجه شبه تا حدی پوشیده است خاطر شنونده حاجت دارد به پویه و تقلائی تا آنرا بدست بیاورد و از این کوشش خویش هم غالباً لذتی میبرد مثل لذتی که انسان از حل مشکلی پیدا میکند . عبدالقاهر درین مورد میگوید^{۱۱} که انسان چیزی را که بعد از رنج و جستجو به دست آورده است بهتر قدر میداند و بیشتر گرامی میشمارد و این نکته ییست درست با اینهمه اگر این غرابت تا حدی باشد که انسان را در فهم مقصود سرگردان کند دیگر تشبیه لطفی ندارد . غرابت البته از اسباب عمده است در زیبایی شعرو در تأثیر آن . اما سرّ این غرابت که تشبیه را جاذبه و لطفی جداگانه میبخشد چیست؟ در واقع حتی در زندگی عادی و روزمره هم شاعر نکته‌هایی کشف میکند که از چشم دیگران مخفی است . آیا سبب آنست که وی استعدادی خاص دارد که مردم عادی آنرا فاقدند؟ شاید هم شاعر چون غالباً در زندگی از آنچه عادی و روزمره است فراغت دارد که بآن مینگرد چیزهایی در آن میتواند یافت که چشم مردم عادی از کشف آنها عاجزست و این نکته است که هم تشبیه او را غرابت میبخشد و هم توصیف او را . این طرز غرابت جوئی يك جلوه اش مخصوصاً

عبارتست از آنچه ادباء تشبیه عکس می خوانند . اینکه چشم محبوب را به نرگس تشبیه کنند یا رویش را با ماه مانند نمایند چیزیست عادی که در محاوره روزانه هم نظیرش تکرار میشود . اما آیا عکس این تشبیه ها هم درست هست؟ وقتی وجه شبه در يك طرف تشبیه اصل است و ذاتی البته در طرف دیگر فرع است و عرضی و در این صورت عکس ممکن نیست یا لطفی ندارد . اما شاعر گاه گاه بابیانی سحر آمیز فرع را باصل تبدیل میکند و اصل را بفرع چنانکه ذهن خواننده يك لحظه در اینکه اصل صفت متعلق بکدام طرف است در تردید می افتد و بیشتر متأثر میشود اینجاست که در کلام شاعر آهوی وحشی چشم خویش را از معشوق عاریت میگیرد یا گل بوستانی نکهت خود را از دهان او وام میستاند و همین نکته است که حتی بيك تشبیه ساده عادی هم حالتی میبخشد که آنرا از کلام معمولی برتر میکند و مؤثرتر .

باری ، در تشبیه چنانکه اشارت رفت استعمال لفظ در معنی حقیقی است نه مجازی و از اینروست که در نثر - و حتی در کلام عادی - نیز هم توصیف رابح است و هم تشبیه . اما آنچه بیشتر بشعریا دست کم بکلام غیر عادی اختصاص دارد عبارتست از استعمال لفظ در غیر موضوع له - یعنی که مجاز لفظی . این مجاز لفظی هم البته انواع دارد و صورتها اما بهر حال آن تازگی و غرابتی که کلام را از آنچه معمولی و پیش پا افتاده است خارج میکند و لفظ را بی آنکه وحشی باشد یا منسوخ در نظر مخاطب تازه و بدیع جلوه میدهد در بسیاری موارد از راه استعمال مجاز حاصل می آید: یعنی استعمال لفظ در غیر آن معانی که همه از آن میفهمند . وقتی فی المثل از گرمی آتش یا سختی آهن سخن گفته آید گرمی و سختی در معنی

حقیقی بکار رفته است : معنی موضوع له . اما وقتی سخن از گرمی زبان باشد یا سختی دل ، گرمی و سختی در معنی مجازی استعمال شده است : - مجاز لفظی . البته باید بین معنی حقیقی و آن معنی که شاعر مجاز لفظی را برای آن بکار میبرد مناسبتی هم باشد : از مشابهت یا رابطه علت و معلولی و جز آنها و این مناسبت است که آن را علاقه گویند .

بعلاوه وقتی گوینده میخواهد که از لفظ او معنی حقیقی - موضوع له - فهمیده نشود لازم است نشانه‌یی بدهد که مراد او ظاهر لفظ نیست و این نشانه است که آنرا قرینه صارفه میگویند - خواه لفظی باشد و خواه معنوی . وقتی لفظ را در معنی مجاز بکار میبرند اگر علاقه‌یی که بین معنی حقیقی و نیز مجازیش هست از نوع مشابهت باشد آنرا استعاره خوانند . استعاره در واقع عبارتست از آنکه لفظی را از معنای حقیقی بگردانند و در یک معنی دیگر بکار برند باستناد یک تشبیه که گوینده در ذهن خویش بکار برده است بین مفهوم ظاهری لفظ و معنایی که لفظ را مجازاً جهت آن استعمال کرده . فی المثل جایی که وصف رستم و نعره اوست ممکن است شاعر بگوید « برزم اندرون غرشی کرد شیر » در اینصورت شیر استعاره است برای رستم اما اگر میگفت « بغرید رستم چو شیر ژیان » فقط تشبیه بکار برده بود بدون استعاره . در صورتیکه در استعاره هم لابد در ذهن خود رستم را اول تشبیه کرده است بشیر اما بی آنکه این تشبیه را بلفظ در آورد شیر را که با اصطلاح مشبه به بوده است بطور مجاز - و بعلاقه مشابهت - در مورد رستم بکار برده است .

بدینگونه مثل اینست که - بقول جرجانی - گوینده در تشبیه از باب مبالغه مشبه به را عین مشبه میدانند و از ذکر مشبه خود داری میکنند چنان

که گویی استعمال مشبه به بجای آن در معنی حقیقت است نه مجاز. در هر حال غرض عمده در استعاره تشبیه است بوجه مبالغه و اختصار^{۱۲}.

در حقیقت استعاره بیک معنی عبارتست از ادعای دخول مشبه در جنس مشبه به و اینکه مشبه نیز در واقع چون فردی است از افراد مشبه به. از جمله وقتی شاعر در باره یک سوار پهلوان میگوید که فلان جاشیری را دیدم که براسب نشسته بود مثل اینست که میخواهد ادعا کند که شیر دو گونه هست یکی شیر متعارف که البته صفت عمده اش دلیری و شجاعت است اما با هیئت و هیکل خاص دیگرشیری است غیر متعارف که همان دلاوری و شجاعت را دارد اما دیگر آن هیئت و شکل متعارف شیر را ندارد. شاعر که میگویدشیری را دیدم سوار براسب مرادش البته از نوع متعارف نیست مراد آن نوع دیگرست که شکل و هیئت آدمی را دارد اما در عین حال چیزی جز شیر نیست و گویی آنرا بنام دیگر نمیتوان خواند.

استعاره از تمام انواع مجازات لفظی، در شعر - و حتی در نثر ادبی - متداولترست و همچنین غنی تر و مطبوع تر. حتی از تشبیه هم رساترست یا دست کم مؤثرتر و قوی تر. شاعر بوسیله استعاره همه چیز جان میبخشد به همه چیز لطف و ظرافت عطا میکند. به حیوانات زبان و بیان نسبت میدهد و باشیاء بی روح حس و حرکت. البته استعاره اگر متکلف باشد یا ارتباط و شباهت بین طرفین استعاره - مستعار منه و مستعار له - ضعیف و سست بنظر آید نامطبوع است و خنک. بهر حال فایده عمده استعاره عبارتست از مبالغه - و همچنین تزئین کلام یا محسوس کردن آنچه از آن مخفی و نامرئی است. از این گذشته ممکن هست لفظی که

در غیر موضوع له بکار میرود علاقه‌اش با آن معنی از مقوله شباهت نباشد اما بهر حال بین دو معنی نوعی ارتباط باشد در اینصورت کلام مشتمل است بر مجاز - : مجاز مرسل . چنانکه وقتی گفته میشود فلانی درین شیوه دستی دارد . دست درین عبارت در معنی حقیقی بکار نرفته است . اما استعمال آن برای مهارت هم سبب شباهت بین دو معنی نیست سبب مناسبت دیگرست : - اینکه مهارت آلتش دست است . چنانکه وقتی گویند من در این کار پای نداشتم یعنی طاقت و قدرت ایستادگی نداشتم که اینجا هم استعمال پای مجاز است - مجاز مرسل . پس در مجاز مرسل گویی اسم يك چیز را عوض میکنند - یعنی آنرا با اسم چیزی که با آن مناسبتی دارد میخوانند. از اینجا است که یونانی‌ها آنرا متونومی* خوانده‌اند - یعنی تبدیل نام . در فن شعر هم ، ارسطو انواع مجاز را بدقت و تفصیل بررسی کرده است اما تفصیل دقیق‌ترش نزد علماء بیان ما ذکر شده است. بعلاوه ارسطو در شاعری برای مهارت در استعمال مجاز اهمیت بسیار قائل شده است از آنکه بقول وی آن امری نیست که دریافت آن به تعلم حاصل آید ۱۳ بعلاوه آنچه شعر را روح و حیات میبخشد مجازست و انواع آن که بسیارست. تنوع آنهم از اینجا است که برخلاف آنچه نام قدیم یونانی آن - متونومی - میگوید تنها منحصر به تبدیل نام - و استعمال يك اسم برای معنایی غیر از آنچه اسم جهت آن وضع شده است - نیست بلکه مجاز بطور کلی چنانکه از همین اسم عربی برمیآید گذرگاهی است از آن سوی حقیقت . گذرگاه شگفتی که نه لفظ را در حقیقت متوقف میدارد

نه معنی را. چون در معنی نیز مجاز هست - مجاز عقلی و در واقع مجاز مرسل و استعاره عبارتست از استعمال لفظ - یعنی اسم - در غیر معنی موضوع له. اما این عبور از حقیقت همینجا متوقف نمی ماند در حکم ، خبر یا انشاء هم ممکن هست مجاز پیش آید . چون در کلام شاعران مکرر پیش می آید که فعل و حکم را اسناد میدهند با آنچه فاعل حقیقی آن نیست: در واقع یا باعتقاد گوینده . این هم البته مجازست - مجاز عقلی و در شعر بسیار . همین مجاز است که روح و حیات خاص به شعر میدهد چنانکه در همه عوالم و کائنات شاعر حس می بیند و حرکت که در واقع اسناد آن امور و نظایر آنها از حرف زدن، خندیدن ، گریستن، عشوہ کردن و امثال آنها به کائنات بی روح اسناد فعل است به غیر فاعل حقیقی - یعنی مجاز ۱۴ وقتی حافظ از فکر بلبل حرف میزند که همه در این اندیشه است تا مگر گل با او یار شود و از گل سخن میگوید که اندیشه اش همه باین نکته است که در کار بلبل چگونه عشوہ کند این افعال را بطور مجاز به گل و بلبل اسناد کرده است . در بوستان سعدی شمع و پروانه را دیده آید با چه سوز و گدازی از درد و سوز عشق صحبت میکنند - حرف هایی که اسناد آنها بشمع و پروانه البته مجاز است . در مثنوی همه چیز روح دارد - و حیات. جمله ذرات عالم در نهان با تو میگویند روزان و شبان که سمیعند و بصیرند و خوشند و این احوال و این حرفها همه مجازی است و ملاحظه کنید که این مجاز ها تا چه پایه بشعر روح داده است و چطور همه چیز را زندگی بخشیده است و حیات . در دیوان پروین اعتصامی همه چیز از سوزن رفوگر و نخ خیاط حرف میزنند تا نخود و ماش آنها - بایک روح زنانه و بایک فکر مناسب

کدبانویی . تمام این حرفها، این نصیحت‌ها و حتی عرفان بافی‌های لطیف زنانه که در زبان و حرکات مرغ و ماهی و مور و گل و شب‌نم جلوه دارد مجاز است، مجاز. همچنین در انشاء - و اقسام آن نیز - مجاز راه دارد چنان که شاعر بسا که در شعر خویش کاری یا مطلبی را طلب میکند، نهی میکند، یا سؤال میکند. اما از کسی یا چیزی که آن امر، آن نهی، یا آن سؤال، در عالم حقیقت با و ارتباطی ندارد. فی‌المثل از دیوار خرابه می‌پرسد معشوق کجا است؟... از باد صبا می‌خواهد که برای او پیام ببرد؟.. اشك و ناله خود را نهی میکند از اینکه سرش را افاش کنند. دیوانهای شعر ابراست از این معانی انشائی که استعمالشان حقیقت نیست مجاز است اما همین مجازهاست که باین اشعار روح میدهد. همه کائنات را از شور و هیجان انسانی لبریز می‌کند، شعر را سرشار می‌دارد از مواد خیال‌انگیز. آنچه قصیده دماوندیه بهار را که از قویترین قصاید اوست لبریز کرده است از شور و هیجان همین مجازهاست و شاعر به كمك همین گونه مجازهاست که از کوه سرسپید پیرزالی می‌سازد جهان‌نیده و خشم‌گین و می‌خواهد که صبر و حوصله را کنار بگذارد، همه چیز را بهم بریزد، همه کس را کیفر دهد و مثل يك انسان - یادست كم يك غول خشم‌گین - بخشم و خروش در آید. باری مجاز که انواع گونه‌گون آن در حصر ارباب بیان نمی‌گنجد در شعر اهمیت بسیار دارد و از اسباب عمده است در رونق و جلوه آن. مع‌هذا در تمام انواع مجاز قرینه‌یی هست لفظی یا معنوی که نشان میدهد گوینده در آنها نظر بمعنی حقیقی ندارد و ممکن نیست که مراد وی واقعاً حقیقت آنها باشد. اما يك نوع دیگر هست از کلام که گوینده در طی آن سخن را - از لفظ، اسناد، یا انشاء - در معنی حقیقت بکار نبرده است و نظر بمجاز داشته است لیکن مانعی ندارد

که معنی حقیقت هم از آن کلام استنباط شود . این هم البته نوعی مجاز است اما با انواع دیگر آن تفاوت دارد مخصوصاً از این جهت که ایهام دارد و دوپهلوست . این طرز بیان را کنایه میگویند و در زبان عامه تداول بسیار دارد مخصوصاً در بین کسانی که از گفتن حرف صریح ، بجبهاتی ملاحظه دارند و اجتناب وقتی میگویند فلانی کلاهش پشم ندارد لازمش اینست که پشم کلاهش را ر بوده باشند - پس باید آدمی باشد زبون و بی دست و پا و همچنین کسی که دنبال نخود سیاه میرود - چیزی که این اندازه تنگیاب است - البته بزودی پیدا نمیکند و لازم معنی این است او را فرستاده اند به جستجوی امر ممتنع . وقتی در جمله دعایی بر سبیل تعارف بکسی میگویند سایه شما مستدام باد بیشتر نظر بلازم سایه است یعنی وجود و وقتی گفته میشود گرد کفشی بر ما بیفشان لازم آن معنی مراد است یعنی بکسی سرزدن و تفقد کردن از او . کنایه هم در واقع نوعی مجاز است الا اینکه ایهام دارد و این ایهام آن را وسیله‌ی کرده است برای بیان آنگونه سخنان که بی پرده گفتنشان دشواری دارد یا خطر عبث نیست که ابو العلاء معری وقتی می‌ترسد ظاهر لفظش مایه در دسر شود خود را پشت سپر مجاز پنهان می‌کند و آشکارا می‌گوید در لفظ من سخت نگیر من هم مثل دیگران بمجاز حرف می‌زنم^{۱۵} - یعنی کنایه . در بعضی موارد استعمال کنایه از باب ظرافت است در فکر یا بیان و گویی بکلام عادی رنگی از شعر میدهد و تیزهوشی و ظرافت طرف را بچالش میخواند . باری کنایه - در غزل در تقاضا، در انقیاد، و در هجو - خدمت بسیار شاعران میکنند و بسا که آنها را از ارتکاب خطر ها - آنجا که گفتن حقیقت سخت است - می‌رهاند بعلاوه چاشنی ملاحظت و لطف خاصی هم بکلام می‌بخشد . این البته مربوط

بموردیست که کنایه در میان کلام صریح آمده باشد و آنرا سایه روشنی داده باشد از ابهام . امامواردی هم هست . که گوینده تمام کلام خود - مثلاً يك قطعه شعر یا يك منظومه و کتاب - را بشکل کنایه بیان میکند یعنی بشکلی که ظاهر معنی مفهوم و قابل قبول است اما گوینده نظرش بمعنی دیگری بوده است - لازم معنی ظاهر . داستان های کلیله و دمنه - فی المثل قصه شیر و گاو - کنایه‌یی است تمثیلی از توطئه های رایج در حضرت . این نوع سخن در کلام اهل ادیان و عرفا از خیلی قدیم وجود داشته است . و يك نمونه آن در شعر ، قصیده عینیه ابن سینا است راجع به «ورقاء» که کنایه است از روح انسانی و تمام قصیده عبارتست از احوال روح مطابق اعتقاد شیخ اما بزبان کنایه^{۱۶} رسالة الطیر او و رساله سلامان و ابسال هم بهمین اسلوب مبتنی است^{۱۷} و بسیاری قصه های مثنوی هم معنی کنائی دارد - یعنی مراد گوینده ظاهر حکایت نیست لازم آنست بنحویکه يك عارف راز آشنا آنرا از ورای ظاهر الفاظ درك میکند و چون غالباً این جنبه کلام روشن نیست خود شاعر میپردازد به تبیین این کنایات - این کنایات لطیف مستتر .

تمایل بتاویل و رواج آن در نزد باطنیه و صوفیه هم بهانه‌یی شده است برای آنکه جهت بسیاری از قصه ها یادعاوی مشایخ - خاصه آنچه ظاهر آنها قابل قبول نیست - معنی کنائی قائل شوند با اراده لازم معنی ظاهر آنها . بعضی سراینندگان قصه های بزمی نیز گاه سعی کرده اند قصه خود را متضمن کنایه جلوه دهند و معنی رمزی . حتی فردوسی هم قصه های شاهنامه را - در آنجا که با خرد سازگار نمینماید ظاهر امبتنی می دانسته است بر رمز و معنی - یعنی کنایه^{۱۸} کثرت کنایه و رمز در آثار يك دوره غالباً نمودار غلبه حس ترس است در آن دوره بر احوال عامه یا در يك طبقه از جامعه . چنانکه

کنایه در آثار ادبی یهود در دوره بابلی ها و رومی ها و همچنین در آثار رومی و یونانی و اوایل عهد مسیحیت فراوان است و حاکی است از وضع خاصی که این دو اقلیت دینی داشته اند در بحبوحه شرك بابلی ها و رومیها . فلاسفه و صوفیه اسلام در ادوار غلبه فقها و متشرعه از رموز و کنایه بسیار استفاده کرده اند و بعضی آثار آنها از کثرت رموز و کنایات نزدیک به معما بنظر می آید و فهم آنها جز بمدد تأویل ممکن نیست .

معانی و اقتضای حال

کلام خواه موزون باشد و خواه غیر موزون وقتی میخواند در اذهان و عقول تصرف کند اول شرطش آنست که بقول سکاکی مطابق باشد با مقتضای حال. یعنی باید با آنچه اوضاع و احوال ایجاب میکند مطابقت داشته باشد و این است آنچه ادبا بلاغت خوانده‌اند^۱. البته در این باب هم شرط اصلی آنست که گوینده بقصد و عمد اقتضای حال را رعایت کرده باشد و گرنه سخنی که با اقتضای حال سازگار بیفتد اما گوینده‌اش توجهی باین رعایت نکرده باشد نه چنین تأثیری دارد نه واقعاً به بلاغت موصوف میشود. چنانکه جایی کلام اقتضای تأکید دارد یا اطناب و گوینده در واقع هیچ توجه باین امر ندارد با اینهمه کلامش موافق با این مقتضای حال میافتد - از روی تصادف. این را البته نمیتوان بلاغت خواند.

این مطابقت با مقتضای حال که در تعریف بلاغت گفته‌اند در واقع مستلزم مطابقت تام نیست فی الجمله مطابقتی در آن کافی است. اصل فکر هم نزد معتزله و مخصوصاً جاحظ سابقه دارد و بی شک يك ركن عمده

است در بلاغت عربی^۲. اما هرچند نظیر این فکر را در کتاب خطابه ارسطو و حتی در کلام افلاطون نیز می‌توان یافت بعیدست معتزله آنرا از یونانیها گرفته باشند. در هر حال اهمیت آن در بلاغت اسلامی درخور انکار نیست و درواقع نیز بی‌رعایت آن کدام گوینده هست که بتواند چنانکه باید در نفوس شنوندگان خویش تأثیر کند و تصرف...؟

وقتی کلام گوینده مناسب باشد با مقتضای حال در اذهان و عقول تصرف می‌کند و بر عواطف و خیالات شنوندگان غلبه می‌یابد و چنین کلام را به بلاغت موصوف می‌دارند که آنچه سحر بیان^۳ خوانده میشود حاصل آنست یعنی تأثیر در نفوس. باری این مقتضای حال در واقع برای گوینده اهمیت بسیار دارد چون بدون درک و رعایت آن توفیق گوینده - شاعر یا نویسنده - بسیار مشکوک است. همین مقتضای حال است که يك سبك را مقبول می‌کند و يك شیوه دیگر را منسوخ. از آنکه شعر چون مخاطبش تنها فرد خاص - معشوق یا ممدوح - نیست و با جامعه اهل ادب سروکار دارد آشنایی با احوال نفسانی جامعه - روانشناسی اجتماعی - هم برای شاعر ضرورت دارد و شرط است در درک و فهم مقتضای حال. در مورد گفت و شنود بین الاثنین گوینده اگر مطمئن باشد مخاطب از موضوع حکم و خبر اطلاع دارد یا آنکه طبعش ملول است و بی حوصله با او سخن بایجاز می‌گوید و کوتاه؛ و اگر حس کند که علاقه دارد به وقت گذرانی یا میلش بدانستن تفصیلات جزئی است بنا را بر اطناب می‌گذارد و پرچانگی.

برای شاعر و نویسنده هم آشنایی با احوال مخاطب لازم است تا رعایت مقتضای حال ممکن باشد. درگاه يك حاکم مستبد ولایتی که غرق است

در عیاشی و بیکارگی - بیک شاعر قصه پرداز که غالباً ندیم و گاه دلّک هم هست - ممکن است اجازه دهد ساعت ها در حضرت بایستد و تملق ها بگوید و مبالغه ها . همچنین اوقات بیکاری و آسایش يك سلطان غازی هم اگر در مستی یا شکار نگذرد میتواند قصاید طولانی اما دلنواز یک شاعر گزافه گوی را تحمل کند . امانه در میدان جنگ برای يك ممدوح و گر چند خود بشعر هم علاقه یی داشته باشد مجال شعر گوش دادن هست - شاید باستثنای رباعی یا قطعه که در این موارد ضروری متد اول بوده است - و نه يك ممدوح سلاحشور متحرك که دائم گرفتار مسائل مختلف از ارسال سفرا و پذیرفتن رسولان و گسیل کردن مأموران است فرصتی دارد برای توجه به صنعت ظریف تملق فروشان . البته مواردی هست که قصیده سرایان بمنزله بلندگوهای حکومت تلقی میشوند اما در اینصورت هم ممدوح نه باصل شعر توجه دارد نه بلطف و بلاغت آن .

تحت تأثیر اسباب و جهات گونه گون دوره هایی پیش می آید که قصیده - قصاید ستایشگران - از رواج می افتد و شاعر حس تملق طلبی ممدوح ملول طبع تنگ حوصله را فقط در مقطع غزل نوازش میدهد و بدینگونه رعایت مقتضای حال قصیده سرایی را لااقل در موقع و حال معلوم معین بنفع غزل منسوخ میکند یا کنار میزند چنانکه بی حوصلگی و شتابزدگی رایج در دوره ما يك حال عمومی است که مقتضای آن غالباً اجتناب است از لفاظی و اطناب و همین نکته است سرگرایش ادب امروز بسادگی و حتی گاه بابهام . همین مقتضای حال است که گاه سبك متكلف و مصنوع را در شعر رایج میکند و گاه سبك ساده طبیعی را . بدون شك در تحلیل و مطالعه سبك ها توجه بارتباط آنها با مقتضای حال ضرورت دارد

- ضرورت تمام. در هر حال کلام گوینده هم جزئیاتش و هم کُلّش در صورتی میتواند مقبول باشد که تابعی بشود از مقتضای حال درست است که این مقتضای حال خود تابعی است از احوال و در اشخاص و طبقات و حتی اوقات تفاوت میکند اما مقبول عام که حافظ آنرا «قبول خاطر» میخواند و سخن خود را بدان ممتاز می شناسد، امری است مبتنی بر قضاوت عامه - قضاوت اکثریت دوستداران ادب^۴. از اینرو ست که شاعران لا اقل از وقتی که خریدار شعر آنها دیگر حکام و امرانیستند باین قضاوت عامه اهمیت بسیار میدهند و آنرا داور نهایی میخوانند. بقول سروانتس نویسنده اسپانیائی، داور کهنسال^۵. چون شاعر سروکارش با این داور است مقتضای حال این داور را باید در نظر بگیرد چنانکه خطباء یونان و روم در بلاغت خویش اقتضای احوال عامه رأی دهندگان را در مجالس و محاکم رعایت میکردند.

درست است که قواعد راجع باقتضای حال بنحویکه در کتب بلاغت قدما هست امروز محتاج است به تجدید نظر لیکن آنچه در آن هنوز هیچ شک نیست لزوم رعایت مجموع این مقتضیات است از آنکه بیرعایت آنها تصرف در نفوس و اذهان ممکن نیست و بدینگونه شعرو ادب بدون رعایت این نکات نمیتوانند به هدف اصلی خویش که عبارت است از تصرف در عواطف و عقول نائل آیند. کلام گوینده چنانکه علماء بلاغت گفته اند از دو حال خارج نیست خبر یا انشاء و در جزئیات این هر دو نیز رعایت مقتضای حال اهمیت دارد و ضرورت. چنانکه در مورد فصل و وصل اجزاء کلام نیز لازم است به اقتضای حال توجه شود. جایی که مقام وصل است جمله ها پیوسته باشد و آنجا که مقام فصل از یکدیگر جدا بشود. یا وقتی حاجت بحرف عطف نیست - بسبب کمال اتصال جمله ها - از

آوردن عطف صرف نظر شود همچنین وقتی کمال انقطاع جمله‌ها مقتضی است مجالی باقی نمی‌ماند برای عطف آنها و تمام این امور البته محتاج است بتأمل در مقتضای حال .

نیز از اقسام کلام در انشاء هم خواه امر باشد یا نهی خواه ندا باشد یا استفهام ، تمنی باشد یا ترجی ، البته رعایت مقتضای حال برای گوینده لازم است و بر رعایت این مقتضیات است که انواع طلب پیش می‌آید بـ الفاظ و عبارات عادی . چنانکه اسناد خبری هم هر يك از ارکانش - مسند الیه و مسند - باقتضای حال حکمشان فرق میکند . موردیکه صحبت از حصرست و قصر کردن امری بامر دیگر توجه باحوال مخاطب اهمیت تمام دارد مثلاً بر حسب اینکه مخاطب در باره يك موصوف و صفات او چگونه می‌اندیشد گوینده صفتی را که بآن موصوف حصر میکند به افرادی آورد یا به تعیین . در باره احوال دیگر مسند و مسند الیه نیز این ملاحظات هست و رعایتشان ضرورت دارد .

جایی هست که گوینده یا شنونده میلش یا توجهش بـ مسند الیه بیشتر معطوف است تا بـ مسند . جای دیگر ممکن است توجه بـ مسند بیشتر باشد و مقتضای حال تقدیم یا تکرار آن را ایجاب میکند . داستان شاعرانه‌یی هست راجع به فرهاد کوهکن که گوینده از او وضع بیستون را پرسید وی که تمام و جودش در اندیشه شیرین غرق بود بی توجه شروع کرد بذکر و تکرار نام او : تا اینجا شیرین با اسب آمد ، شیرین اینجا اسبش از راه ماند ، آنجا شیرین از اسب بزیر آمد ، در اینجا شیرین رامن بدوش گرفتم با اسبش . . . بله با اطناب و تفصیل تمام از شیرین صحبت کرد با چنان ذوقی که از تکرار نام او - با آنکه تکرار بهر حال ملال انگیز

است - گویی احساس لذت میکرد نه ملالت^۶. از آنکه یاد محبوب بود و هیچ چیز در آن حال از تکرار نام او پسندیده تر نمینمود. همچنین مواردی هست که مقتضای حال اطناب را ایجاب میکند و پرگوئی را، از آن جمله است فی المثل حال موسی آنجا که يك صدای غیبی - خطاب الهی - از وی میپرسد ان چیست در دست تو ای موسی؟ و پیغمبر اسرائیل - بدانگونه که در قرآن کریم داستانش آمده است - با اینکه در واقع میداند در آنحضرت ادب در خموشی است و کم سخنی در پاسخ اکتفا نمیکند باینکه بگویند عصایم است میگویند عصایم است بآن تکیه میکنم با آن گوسفندهایم را میرانم و بهره‌های دیگر هم از آن دارم^۷. بله چون در مقام تکلیف است - که لذتی از آن بالاتر برای وی نیست - دلش میخواهد بهر بهانه سخن را دراز کند و این است رعایت مقتضای حال که معرف بلاغت قرآن است - قرآن که نزد مسلمین آیت بلاغت است و سرمشق آن^۸.

جزئیات احوال کلام در رعایت مقتضای حال را علمای معانی بررسی کرده‌اند و بیشتر آن مبتنی است بر بلاغت قرآن. در واقع مسلمین با وجود ذکر آنکه گاه گاه از بلاغت فارسی و یونانی و رومی و هندی کرده‌اند^۹ از بلاغت اقوام دیگر چندان اطلاع نداشته‌اند. نمودار واقعی بلاغت هم در نزد آنها قرآن بوده است که آنرا معجزه پیغمبر می‌شمرده‌اند چون آوردن آن از جانب رسول همراه بوده است با چالش طلبی - یعنی تحدی که شرط اعجاز است نزد متکلمین. در اینکه اعراب از آوردن نظیر آن در مانده اند جای تردید نیست و حکایاتی که راجع به اقدام بمعارضه بلغا هست - و همچنین نمونه‌هایی چند که از این معارضات باقی مانده

است - حاکی از هیچگونه توفیقی نیست^{۱۰}. البته اهل کتاب و مشرکین قرآن را چندان بچشم تعظیم نمیدیدند و مثلاً مجوس در شکندگمانیک و چار مطالب آنرا متناقض مییافتند و یهود و نصاری در کتب و احتجاجات خویش همین ادعا را داشتند. همچنین بعضی زنادقه - مثل ابن الراوندی در آن طعن میکردند بعلاوه از متأخرین هم معاندان حتی لطف بیان و بلاغت آنرا انکار کرده اند از جمله دوزی^{*} عربی دان معروف هلندی آنرا کتابی خوانده است ملال انگیز و فاقد ذوق و اصالت^{۱۱}. نظیر این قضاوتها از قدیم بوسیله مخالفان قرآن مکرراً اظهار شده است در صورتیکه مسلمین - عرب و غیر عرب - حتی با وجود توجه باینکه اسلوب و شیوه بیان سوره های مکی و مدنی از یک گونه نیست قدرت بلاغت و فصاحت قرآن را امری دانسته اند تردید ناپذیر. البته قوت تأثیر و تصرف آن در اذهان هم - که حتی سخت ترین دلها را نیز بحرکت میآورد است^{۱۲} - نشانه یی است عمده بر اوج بلاغت آن.

چون قرآن معجزه رسول تلقی شده است بحث در گرفته است در باب وجه اعجاز آن. البته این اعجاز نه در لفظ مجرد بوده است - که بلغای عرب هم از همان الفاظ در عبارات میآوردند - نه در معنی مجرد - که فقط از آن جمله اخبار از مغیبات ممکن است در اختیار بلغای عرب نباشد در حالیکه تحدی قرآن اختصاص با نگونه سوره ها و آیه ها ندارد و مشتمل است بر تمام آیات. در اینصورت وجه اعجاز بطوریکه امام فخر رازی میگوید^{۱۳} در مناسبت بین لفظ و معنی است یعنی در فصاحت قرآن و بلاغت آن البته بعضی متکلمان هم وجه اعجاز

رامبتنی دانسته‌اند بر صرفه - صرف الهم . یعنی که خداوند همت‌ها را از اقدام بمعارضه با آن منصرف داشته است و درین مسائل سخن بسیارست که مجال دیگر می‌خواهد^{۱۴} اما بهر حال نزد مسلمین قرآن معجزه است در بیان - : بلاغت و فصاحت . کتابهایی چون دلائل الاعجاز هم که اساس علوم بلاغت بشمار می‌آید در اثبات این اعجازست و وجوه آن . در حقیقت آنچه نزد مسلمین بعنوان علوم بلاغت خوانده می‌شود - معانی ، بیان ، و بدیع - با آنکه بعدها تدریجاً از ریطوریکای یونانی هم بیش و کم متأثر شده است بیش از هر چیز مبتنی بوده است بر اسالیب قرآن چنانکه دربارهٔ نعوت کلام و اوصاف بلاغت و فصاحت همواره عالی‌ترین شواهد از قرآن عرضه می‌شود و این نکته نشان می‌دهد که تأثیر قرآن در تکوین و در تحول نقد ادبی مسلمین بسیار بوده است و همچنین در پیدایش محاسن و بدایع ادبی - حتی در شعر^{۱۵} . البته تأثیر و نفوذ کتابی چنین - که کلام الله و کتاب مبین عزیز مجید خوانده می‌شود - در بلاغت و نقد منحصر نمی‌ماند و وقتی پایهٔ اساسی معرفت و تربیت مسلمین قرآن است تأثیر آن در اذهان شعر و اهل ادب اجتناب ناپذیرست و قطعی . عبث نیست که شعرای فارسی زبان از همان آغاز پیدایش شعر فارسی تحت تأثیر آن بوده‌اند - نه فقط از معانی و قصص آن تلمیحات اخذ کرده‌اند بلکه استعارات و مجازات هم بکار برده‌اند و حتی گه‌گاه بعضی اجزاء آیات را بشکل حل یا تضمین یا ترجمه در تلو اشعار خویش آورده‌اند . يك مطالعه اجمالی در دواوین شعرا شواهد کافی برای این دعوی عرضه می‌کند^{۱۶} با اینهمه دربارهٔ بسیاری از شعر اجداد گانه مطالعاتی شده است راجع به تأثیر قرآن

در آثار آنها . بعلاوه شیوه‌های مخصوص بلاغت قرآنی و نحوه فصل و وصل مطالب بدانگونه که در قرآن هست در کلام بعضی گویندگان- مثلاً فردوسی- انعکاس و تجلی خاص یافته است^{۱۶} که حاکی است از اهمیت قرآن در بلاغت اسلامی و تأثیر آن در ادب و شعر- عربی و فارسی .

صنعت و بدیع

تأثیر در نفوس که هدف نهائی شعرو هر کلام غیر عادی است گاه از طریق خیال انگیزی حاصل میشود و گاه از راه تحریک عواطف . بعضی اوقات هم - و البته بندرت - شعر ممکن است از طریق تعلیم و ارشاد، نفوس را منقلب کند . البته غیر از وزن و قافیه که تأثیرشان در خیال انسان از جهت لفظ است و موسیقی آن، انواع مجاز و استعاره هم در نفوس تأثیری متفاوت دارند و همچنین هر نوع تعبیر که باخوش آهنگی و شیرینی مناسب باشد با مقتضای حال تأثیر و تصرف شعر را در نفوس می افزاید . عامل دیگری هم هست که - اگر در آن افراط نشود - ممکن است باین تأثیر کمک بسیار کند: بدیع و آرایشهای آن . در بیشتر آثار هنری این ذوق آرایشگری اهمیت دارد و این محاسن بدیعی را در شعر - و کلام غیر عادی - میتوان تا حدی قیاس کرد با پرداخت و جلایی که در تصویر، در مجسمه سازی و در معماری ساختمان رایج هست و بی آن آثار این هنرها طراوت و رونقی را که از آن بدرخشندگی تعبیر میکنند ندارد . در شعر هم فی المثل مضمون يك

ترانه روستائی که باخیال انگیزی ساده است اگر بایک جلای معتدل از صنعت - البته نه باندازه‌یی که آنرا از اعتدال خارج کند - همراه شود لطف و طراوتی پیدا میکند که چاشنی آن در کلام گویندگان بزرگ است چون حافظ خیام و سعدی . با اینهمه افراط درین آرایشهای صنعتی نه مطلوب است و نه مقبول . چون صنایع بدیعی مثل ادویه طعام است اگر باندازه باشد غذا را خوش مزه میکند و اگر زیاده شود تندش میکند و نامطبوع . شعری که بیش از اندازه از آرایشهای صنعتی مشحونست درواقع نه سبک دارد نه ازطبع واقعی گوینده حاکی است و اگر در اجزاء مواد آن هم هیچ مبالغه و دروغ نباشد باز در آکنده است از دروغ . از آنکه نمیتوان در آن وجود شاعر را یافت - بی پرده و بی نقاب . با اینهمه آرایش اگر از حد نگذرد تا اندازه‌یی شعر را لطف و زیبایی می‌دهد . فایده دیگر این آرایش‌ها این است که کلام را بیش و کم غرابتی میبخشد و آنرا از آنچه مبتذل است و به قول ارسطو شایع و متداول^۱ دور میدارد . اما همانطور که در استعمال الفاظ سعی در غرابت جویی فقط تا حدی مقبول است که کلام را مشحون از الفاظ نا مانوس و حشی و مهجور نکند در آرایشهای بدیعی هم تازگی جویی تا جایی مطلوبست که سخن را تبدیل به نوعی جدول معما و شعبده بازی لفظی ننماید که در آن حال دیگر روح شعر ندارد و جز تصنع و خود نمایی در آن هیچ نیست . از اینجاست که در شعر فارسی کلام کسانی مانند و طواط و صابر و عبدالواسع و ذوالفقار شیروانی را بدیع تباه کرده است در صورتیکه سخن فرخی و نظامی و خسرو و حافظ از بدیع معتدل جلوه و جلایی خاص یافته است .

این است لطیفه‌یی که شعر مطبوع را از شعر متکلف جدا میکند و تفاوت میگذارد بین شاعر استاد واقعی و آنکس که بقول حافظ صنعتگرتر است اما طبع روان ندارد. شعر مطبوع البته نشان اینست که شعر کسی بنظر آید که هرگز تحت تاثیر گویندگان دیگر در نیامده باشد و گویی پیش از او هیچ شعر نگفته‌اند یا او خبر ندارد. حتی اگر گوینده هم تهذیب ذوقی و ادبی دارد میتواند نشان آنرا در شعر خویش مخفی دارد تا گمان افتد که از میراث و سنت تأثیری نیافته است. بدینگونه شعر مطبوع جز آنچه واقعا طبیعی است - و بیان حال و جوش شاعران گمنام روستاها و بیابانها - هم مصنوع است الا آنکه قدرت صنعت آنرا بجایی رسانیده است که در آن هیچ نشان صنعت دیده نمیشود و همین نوع کلام است که آنرا قدمای ماسهل‌ممتنع خوانده‌اند. صنعت شاعر در این موارد آنست که صنعت خود را از انظار مخفی بدارد و اینجا است که کلام اوید* گوینده رومی صادق در می‌آید که میگوید هنر عبارتست از پنهان داشتن هنر^۲. عبدالقاهر جرجانی بدورستی و تأکید میگوید^۳ نه تجنیس مقبول است نه سجع نیکوست مگر آنکه آنرا معنی طلب کرده باشد چنانکه گویی شاعر از آوردن نشان‌گزیری نداشته و چیز دیگری هم بجای آنها نمیتوانسته است بیاورد.

اثر خوب ما را چنان بیالخیال صعود میدهد که در رؤیای دلپذیر خویش فرش سحر آمیزی را که بر آن نشسته‌ایم فراموش میکنیم. در هر صورت صنعت بزرگ شاعر آنست که شعر خود را مطبوع نشان دهد و خالی از ازشائبه تصنع و تکلف. با اینهمه صنعت هم جایی که جلوه دارد شعر را

ممکن است روح دهد و رونق . البته این صنعت ها که آرایش کلام است فایده شان در درجه اول عبارتست از نوازش خاطر خواننده جهت تصرف در آن . در واقع غرابت و تازگی که درین صنعت ها هست حس اعجاب و تحسین را در اذهان بر میانگیزد و تصرف و تدبیر در عواطف و قلوب را آسان تر میکند و از این روست که بلغا بدیع اهمیت داده اند و حتی بعضی مثل امام باقلانی قسمتی از وجوه اعجاز قرآن را به بدیع آن منسوب داشته اند . هر چند بدیع راجعت توجیه اعجاز کافی ندانسته اند . باری آنچه بدیع خوانده میشود - یعنی آرایش های تازه که در کلام هست - بعضی لفظی است و بعضی معنوی . آنجا که صنعت با لفظ سروکار دارد و اگر لفظ را تبدیل بلفظ دیگر کنند صنعت هم از بین میرود صنعت لفظی است . البته حتی در آن صنایع هم که راجع است بلفظ اهمیت معنی را نادیده نمیتوان گرفت . برای شاهد میتوان از تجنیس یاد کرد که بقول شمس قیس عبارتست از الفاظ بیکدیگر مانند استعمال کردن . این تجنیس يك صنعت لفظی است که خوب و بد دارد يك جا تجنیسی خوب افتاده است و جای دیگر بد و ناپسند . از اینجا شاید استنباط توان کرد که آنچه درین صنعت موجب زیبایی و برتری است چیزیست که جزیبایی معنی اتمام نمپذیرد . چون اگر این زیباییها تنها به لفظ میبود میبایست تجنیس در همه جا خوب باشد و تجنیس زشت هیچ جا بوجود نیاید . با این بیان باید از عبدالقاهر جرجانی پذیرفت که صنایع لفظی هم در واقع وجودشان وابسته است به معنی و آنچه در کلام اهمیت دارد معنی است نه لفظ . در واقع هیچ صنعت لفظی کلام را لطف و طراوت نمی بخشد مگر آنکه آمدنش از اقتضای معنی باشد

یعنی گوینده بعمد معنی را بجایی نکشاند که آنجا بسجع برسد و تجنیس بلکه اگر کلام به سجع و تجنیس میرسد سیر معنی آنرا بآنجا کشانیده باشد.^۴ در حقیقت این صنعت ها وقتی تأثیرشان بیشتر خواهد بود که شنونده بدون توجه و بی آنکه منتظر برخورد بصنعت باشد در طی کلام شاعر با آن مواجه شود. در چنین حالی صنعت او يك هدیه بی انتظار است که البته تأثیرش بیشتر است و قویتر^۵.

بدینگونه اهمیت معنی در هیچ صنعت بدیعی قابل اغماض نیست با اینهمه این صنایع را بسبب غلبه احوال و مناسبات ظاهری دودسته کرده اند - لفظی و معنوی. از انواع صنایع لفظی است آنچه موشح میخوانند که در يك قطعه شعر - یا نثر - الفاظی را که در آغاز یا میانه یا پایان مصرع ها یا عبارتهاست اگر به دنبال هم گذارند شعری یا عبارتی درست میشود یا نام ممدوح یا معشوقی از آن حاصل می آید که البته بمجرد تبدیل يك لفظ تمام صنعت ضایع میشود و زایل. این صنعت در واقع يك تكلف بی حاصل بیش نیست اما در قدیم بسیار طالب داشته است و بسیار اوقات تلف کرده. حتی کسی کتابی نوشته است براساس این صنعت در سیرت پیغمبر و معصومین^۶ که از جداول آن علمها استخراج میشود بطریق توشیح. نظیر آن در اروپا هم وجود داشته حتی نزد قدمای یونان و روم و همچنین در قرون وسطی از آن صنعت که اكرستیک * میخوانده اند استفاده میکردند برای مقاصد دینی - استخراج نام مسیح. همچنین است صنعت جناس یا تجنیس که بقول مؤلف المعجم دلیل فصاحت است اما بشرط آنکه نه زیاد باشد نه متراکم^۷.

در نثر هم انواع تجنیس در کار بوده است و مخصوصاً در توقیعات. از آنگونه است توقیعی که بر وابت چهارمقاله خواجه میمندی نوشت در باب عریضة لمغانیان که میخواستند از پرداخت خراج طفره بزنند: المخراج خراج دوائه ادائه. یا جناسی که اسکافی بکار برده است بصورت رمز در آنچه نوشت راجع به ماکان: واما ماکان فصار کاسمه^۸. نیز از انواع آرایشهای لفظی است آنچه علماء بدیع رد صدر و رد عجز خوانند: رد الصدر الی العجز و رد العجز الی الصدر که کلمه اول بیت را در آخر آن هم بیارند و یا کلمه آخر بیت قبل را در اول بیت بعد ذکر کنند. البته تبدیل هر يك از این الفاظ صنعت را ناممکن میکند. درین آرایش ها گاه افراط پیش میآید و صنعت موجبی میشود برای تبدیل شعربه يك سرگرمی لفظی یا چنانکه عبدالقاهر جرجانی میگوید بمثابه آن میشود که عروس زیبارا در آرایش چنان غرق کنند که از گرانی و سنگینی پیرایه ها بجانش آسیب رسد^۹.

باری هم از اینگونه است صنعت تصحیف و مقلوب - که اولی عبارتست از آوردن دو لفظ که از آنها یکی تصحیف دیگری باشد و دومی آنست که کلمات یا حتی مصرع ها چنان باشند که یکی را چون بازگونه خوانند دیگری از آن حاصل آید و همچنین است صنعت های مهمل دیگر مثل اشعار بی نقطه یا عاری از الف یا يك دو حرف معین دیگر و صنعت طرد العکس - که نام مناسب امثال آنها همان است که اروپائیه ها می گویند: بازی لفظی^{۱۰}. در واقع بعضی از این بازیهای لفظی در اروپا هم متداول بوده است حتی نزد رومیها و یونانیها. از آنجمله است صنعت

لیپوگرام* که عبارتست از التزام حذف يك حرف از حروف الفباء چنانکه پیندار* شاعر قدیم یونانی قصیده‌یی دارد عاری از حرف سیگما . در بین آثار لوپ دوو گاهم* پنج داستان هست هر يك خالی از يك حرف از حروف مصوته. وقتی هم نمایشنامه‌هایی مشتمل برین نوع صنعت در فرانسه بر- صحنه می‌آورده‌اند. همچنین است آناگرام* که تقریباً شباهت دارد به نوعی تصحیف مرکب و مضاعف. ادیبی انگلیسی که فهرستی از انواع اینگونه صنعت‌ها بدست داده است آنها را عبارت میداند از نوعی ظرافت و هوش دروغین^{۱۱}.

آرایشهای بدیعی تنها مربوط به لفظ نیست بعضی از آن‌ها نیز بر میگردد به معنی : صنایع معنوی . معنی شعر البته ممکن است منجر شود به تحريك عواطف یا تحريك خیال و گاه نیز راجع میشود به تعلیم و ارشاد . از اینرو صنعت‌های معنوی نیز غالباً بیش و کم مشتمل بر يك یا تمام این اغراض خاص معنی هستند چنانکه فایده بعضی بیشتر عبارتست از تحريك عواطف . از آنجمله است صنعتی که تجاهل العارف میخوانند و در واقع مشتمل است بر نوعی تشبیه. بعضی دیگر نظر به برانگیختن خیال دارند مثل مبالغه و اغراق که در حقیقت بكمك آن صنعت‌هاست که شاعر میتواند بقول چهار مقاله معانی بزرگ را خرد جلوه دهد و معانی خرد را بزرگ^{۱۲}.

عده دیگر از صنایع معنوی فایده شان ریاضت عقلی است یا ارشاد

* Lipogram.

* Pindare

* Lope de Vega

* Anagrâm

و افاده . از آنگونه است صنعت تلمیح که مشتمل است بر ذکر اخبار و ایام و صنعت ارسال المثل که عبارتست از آوردن امثال سایر . همچنین است آن صنعت که مطابقه خوانده میشود یا طباق - یعنی آوردن امر متضاد و این صنعت که یونانیها بلفظی مرادف با تضاد* میخوانند نزد دیمتریوس* ناپسند تلقی شده است بسبب اشتمالش بر تصنع^{۱۳} . صنایع معنوی و لفظی اختصاص به فارسی و عربی ندارد . به تفاوت در زبانهای دیگر هم رایج است - هم در شعرو هم در نثر . بعلاوه بسیاری از آنها هست که فایدهشان منحصر بیک امر نیست فی المثل شاید هم محرك خیال باشند هم متضمن افاده عقلی . باری این صنعتها غالباً از عربی وارد ادب فارسی شده است و در واقع گویندگان فارسی آنها را از شعر عربی اخذ کرده اند و تقلید . در عربی هم بیشترشان از اوایل عباسیان معمول شد نزد شاعرانی چون بشار و مسلم بن ولید و عتابی و اعراب آنها را بدیع خواندند - ظاهراً بسبب آنکه رواج آنها در شعر قدما سابقه نداشت و تازه بود . البته قسمتی از این آرایشها اختصاص بشاعران عهد عباسی نداشت چنانکه عبدالله بن معتمر - شاعر و خلیفه - برای آنها از قرآن و حدیث و شعر قدیم شواهد یافت . با اینحال حتی در همان اوقات دعاوی شعوبیه وجود این صنایع را در ادب عربی منسوب میداشت بتأثیر موالی: بشار و ابی نواس و مسلم که اصلشان ایرانی بود و ابو تمام که رومی پنداشته میشد و عتابی که هم با فرهنگ ایرانی پیوند داشت . ابن معتمر نیز در تألیف کتاب بدیع نظرش بیشتر بر رد شعوبیه بود و دعاوی آنها^{۱۴} آیا میتوان احتمال داد که این صنعتها از یونانی وارد زبان و فرهنگ مسلمین شده باشد ؟

بعضی از ادبا، باین احتمال تمایل داشته اند^{۱۵} البته عده‌یی از صنایع بدیع عرب را نزد یونانی‌های قدیم هم‌میتوان یافت با نام‌هایی مشابه که در کتب بلاغت قوم هست. از آنجمله است مطابقه که «آنتی‌تزیس» میخوانده‌اند و اعتراض که «پران‌تزیس» مینامیده‌اند والتفات که «اپوستروف» نام داشت و رجوع که «متانیا» خوانده میشد. اما نه این شباهت‌ها دلیل بر آشنایی مسلمین است با ادب یونانی نه قرابت نسب یونانی که برای ابوتمام ادعا کرده‌اند برای اثبات این دعوی کفایت میکند. ذکر مقداری از این صنایع در قرآن و در حدیث و در ادب جاهلی هم نشانی است از سابقه آنها نزد اعراب. نهایت آنکه اشتغال باین صنایع بعنوان يك نشانه از ظهور تمایلات اشرافی با احتمال قوی تاحدی حاکی است از دوره نفوذ موالی در ادب و فرهنگ عربی و اسلامی.

ظاهراً بهمین سبب هم هست که ابن معتذر در تالیف بدیع نسبت به نفوذ این موالی عکس‌العمل نشان میدهد و میکوشد این صنایع را عربی نشان دهد و اسلامی. اما آنچه که وی بعنوان صنایع بدیعی در شعر قدیم و قرآن شواهد برایش بدست آورد و تعدادی از آنها را جمع کرد روی هم رفته هفده گونه بیش نبود در حالیکه تفنن شاعران و تفحص ادبا تدریجاً تعداد آنها را افزود. چنانکه عسکری در الصناعتین تعدادشان را به سی و شش رسانید و ابن رشیق قیروانی - در کتاب العمده - این تعداد را باز هم افزونی داد - تقریباً بدوچندان. ازسکاکی بی‌عذوق بدیع جویی و بدیع سازی قدرت و غلبه بیشتر یافت و ساختن قصاید متکلف عربی و فارسی مشحون بصنایع گونه‌گون رایج شد که غالباً در

مدح پیغمبر بود و معروف به بدیعیات .

در ایران نیز خیلی پیش از عهد سکساکتی بصنعت و بدیع اهتمام شد . درست است که تعدادی از کتب قدیم فارسی که راجع بوده است به عروض و قافیه و بدیع از بین رفته است اما از آنچه باقی است برواج بدیع در بین قدما بخوبی میتوان پی برد . دیوانهای موجود قدما و کتب تذکره شواهد زیادی از اشعار مصنوع قدما را عرضه میدارد .

ترجمان البلاغة را دویانی هم که در قرن پنجم تألیف شد حاوی شواهدی بود از شعرای قدیمتر - قرن چهارم و سوم . حدائق السحر و طواط والمعجم شمس قیس هم، مثل لباب الالباب عوفی مشحون شده است از شواهد صنعت های بدیعی . چنانکه دیوانهای کسانی چون رشید و طواط و عبدالواسع جبلی و ادیب صابر در حقیقت تخته مشق هایی کهنه است برای امتحان آرایش های بدیع . همچنین است ذوالفقار شیروانی و دیگران . حتی بعضی گویندگان قرن نهم هجری هم صنایع بدیعی را میدانی میشناختند برای هنر نمایی خویش بطوریکه اشعار بسیاری از آنها چیزی نیست جز نمایشگاه صنایع متروک بدیعی . این صنایع بدیعی البته در شعر حکم آرایش دارد و زیور و اگر بافراط و تکلف نکشد ممکن است مطلوب آید بعلاوه توجه بصنعت و آرایش تا حدی هم جزو لوازم شعرست از آنکه گرایش شعر مثل هر هنر دیگر بسوی زینت است و تجمل . در واقع همان غریزه یی که در انسان هنر را تبدیل میکند بنوعی امتیاز - امتیاز فردی و اجتماعی - شعری را هم که در آن آرایشهای صنعتی باشد از شعر عادی برتر جلوه می دهد . از اینروست که مخصوصاً در دربارهای سلاطین که غالباً نمایشگاه انواع تجمل بوده است ، قصاید مدحی روز بازار

داشته است خاصه قصایدی که مشتمل بوده است بر طمطراق‌های لفظی و صنایع بدیعی. حتی غزل‌هایی هم که برای در بارها سروده می‌شده است مثل غالب غزل‌های سلمان و حافظ اکثر صبغه صنعت دارند. این حس تجمل حتی شعر صوفیه را که ظاهرش غالباً ساده است و بی‌تکلف‌الاقول از لحاظ معنی به تکلف کشانیده است: تکلف در معانی بلند زهد و تحقیق. چنانکه حرف‌های ساده صوفیه و عرفا تدریجاً دیگر برای خیلی‌ها دلکش و جالب نبوده است و چون طبایع آنها را ارضاء نمی‌کرده است طالب حرف‌های غیر عادی می‌شده‌اند.

عبث نیست که بر مثنوی هم با وجود اشتمالش بر معانی بلند عرفانی طعماده‌یی چند. چنانکه خود مولانا می‌گوید: ایراد می‌گرفته‌اند: کاین سخن پست است یعنی مثنوی، قصه پیغمبر است و پیروی، نیست بحث و فحص اسرار بلند، که جهانند اولیای انس و سمند^{۱۵}.

باری گرایش شعر بتجمل از اسباب عمده شده است در رواج صنایع بدیعی و این نکته از موجبات اصلی بوده است در پیدایش اشعار متکلف. از شعر متکلف آنچه تنها مجموعه بی‌است از صنایع بدیعی غالباً دیگر شعر نیست جدول سرگرمی است اما آنچه از آنگونه نیست توفیق و قبول آن فقط موقوف است باینکه شاعر توانسته باشد رویت و ریاضت خود را که در نظم آن بکار داشته است مخفی بدارد. در حقیقت وجود سنت‌های ادبی و حکومت ذوق‌های تهذیب یافته تدریجاً شاعران را واداشته است باصلاح و تهذیب شعر خویش و در دنبال آن شعرا عادت کرده‌اند آنچه را در جوش و غلبه قریحه بخاطرشان می‌آید نپذیرند^{۱۶} و یا باصلاح و تهذیب آن پردازند و بدینگونه مثل بندگانی باشند برای شعر خویش:

- عبیدالشعر - و آن را دایم اصلاح کنند و تهذیب. انوری که خود از اینگونه شاعرانست يك جا در قطعه‌یی - که شایسته هوراس* یا بوالوست - بیان میکند که چگونه برای ساختن يك قصیده تحمل زحمت میکرده و بقول خود صدمبار بعقدہ درمیشده است تا از عهدۀ يك سخن بدر میآمده^{۱۷}. بوالو* هم تاکید دارد که شاعر باید شعر خود را مکرر بخواند و اصلاح کند و تصریح میکند که خود او هرگاه چهار کلمه مینویسد سه‌تاش را حاك میکند^{۱۸} و بدینگونه شعر خوب در نظر کسانی که با اصطلاح بندگان شعرند - عبیدالشعر - آنگونه شعر است که بسالی گفته آید و پرداخته باشد. چنین شعری همچون آب صافی است ، لطیف و زدوده اما تصفیه شده نه مثل آب چشمه که از درون سنگها میغلطد و باخاك و كف آمیخته میآید ، شعریست که از سرچشمۀ الهام و از جوش و غلیان طبع گوینده دور افتاده است و از صافی اصلاح و تهذیب گذشته است . با اینهمه آب يك جویبار ملایم که آرام در میان چمن‌های پاك آفتاب خورده جریان دارد بمذاق بعضی خیلی مطبوع‌تر است از آب رودخانه‌یی که كف آلود و طغیان کرده که باخشم و خروش از میان سنگها و صخره‌های وحشی عبور میکند و خنکی و لطافت کوهساران را با خود دارد . این تفاوت در ذوقهاست یادر ادراكها ؟

در باب قافیه

در کلام موزون باید نخست بین شاعری و قافیه سنجی فرق گذاشت و بهر حال عشق به قافیه بندی را نباید با قریحه شاعری اشتباه کرد ^۱ کلام موزون اگر در نفوس بی تاثیر باشد نه وزنش آنرا میتواند به درجه شعر برساند نه قیافه اش . با اینهمه احساس و اندیشه شاعر فلزی است که گویی در کوره ابداع تفته شده است و فقط وزن و قافیه است که این آهن را میتواند آب بدهد و تبدیل کند به فولاد . با قدرت و جلای فولادین . بهر حال در ادبیات بسیاری از اقوام عالم قافیه نیز مثل وزن اساس شعرست - یا یکی از اساسهایش . حتی شعر چینی هم قافیه دارد در صورتیکه شعر یونانی - چنانکه خواهی نصیر هم در معیار الاشعار میگوید - بی قافیه بوده است . در این باره که قافیه از کجا در قرون وسطی وارد دنیا عیسوی شد اختلاف است با آنکه بعضی اشعار مقفی در ادبیات لاتین قرن پنجم میلادی آمده بود احتمال هست که فقط تحت تاثیر فرهنگ مسلمین بود که قافیه در دنیای عیسوی شایع گشت ^۲

در عربی و فارسی قافیه هم مثل وزن اساس شعر است و اهمیت آن اساسی . تعریف قافیه البته لازمه اش تعریف بیت است یعنی آنچه حداقل شعر محسوبست در عربی و فارسی . در واقع شعر فارسی هم قسمت عمده اوزانش را مدیون عربی است هم نظم و ترتیب قافیه را . چون در ایران باستانی نه شعر عروضی وجود داشته است و نه حتی طبقه‌بندی مستقل بنام شاعر . بلکه نمونه‌هایی در دست هست از نوع حراره یا تصنیف - مثل سرود اهل بخارا یا سرود کودکان بلخ و جز آنها^۳ - که قافیه هم در آنها هست اما همه از مقوله شعر عامیانه است آن هم از قرن اول اسلامی . در قرنهای بعد چیزهایی بنام فهلویات و دوبیتی یا دوبیت رایج بوده است که صورت های تکامل یافته شان عبارت شده است از دوبیتیهای منسوب بنام باباطاهر و ظاهراً در همان دوره‌هایی که گویند باباطاهر میزیسته است جمع آوری دوبیتی و رباعی در همان حدود او رایج بوده است^۴ و شاید این بابا را بتوان بعنوان يك تن از گویندگان بی نام سلسله فهلویات نام برد یعنی يك شاعر توده یا سراینده ترانه های فوکلوريك . بعدها فهلویات تحت تاثیر اشعار عروضی تحول یافت و از آنها ترانه‌های محلی پدید آمد و واسونك‌ها همچنین بعضی متل‌های موزون محلی هست که شاید نمونه‌هایی باشد از شعرهای عامیانه قدیم . اما اینکه شعر و شاعری در ایران قدیم هم - همانگونه که نزد اعراب و یونانیها بوده است - رواجی داشته است جدا از کار را مشگران بسیار بعید می‌نماید . بلکه ، در عهد خسرو از باربد و نکبسا در افسانه‌ها ذکر می‌شود که لحن‌هایی داشته‌اند ظاهراً متضمن ستایش خسرو اما آنها را بنام خنیاگر می‌شناخته‌اند نه سراینده - یعنی شاعر . وجود سخنان موزون در اوستا و بعضی قطعات پهلوی - از جمله یادگار زریران و آثار مانویان - هم اگر حاکی باشد از شعر نشان از سرودهای دینی میدهد نه سرودهایی که

ساخته باشند برای بیان عواطف انسانی - شعر بمعنی امروز . بهر حال قطع نظر از سروده‌های دینی شعری اگر وجود داشته است از آن خنیاگران بوده است نه از آن طبقه‌یی بنام شاعر . بعضی سنت های ادبی هست حاکی از آنکه بهرام گور - پادشاه ساسانی - شعر میگفته است . این روایت ظاهراً در تواریخ رسمی نبوده است و بنظر میآید که آنرا عمداً از تواریخ رسمی حذف کرده باشند برای تنزیه مقام پادشاه : تنزیه از شاعری که کاری اهریمنی و در خور خنیاگران و فرودستان نبوده است . نمونه‌یی از شعر او هم نقل کرده اند که صورت قدیم ترش شباهت دارد به بعضی ترانه‌های قدیم فارسی^۵ ، و بعضی خواسته اند او را قدیمترین شاعر فارسی زبان بدانند . در واقع بسبب نهایت اتصالی که شعر از جهت معنی با مبالغه یعنی دروغ پیدا میکرده و هم بسبب رابطه‌ایکه از لحاظ وزن با موسیقی و کار خنیاگران داشته است ایرانیها مخصوصاً طبقات عالی نسبت بآن اقبالی نداشته اند و ظاهراً بهمین سبب بوده است که بر طبق يك مأخذ مفقود - که صاحب المعجم از آن نقل میکند - يك موبد آن زمان نامش آذرباد بن زراتشتان بهرام را از شاعری منع کرده است و آنرا مناسب شان پادشاه ندانسته^۶ . این طرز فکر خیلی شباهت دارد با طرز فکر طبقه عالی در رم قدیم که شاعر را طفیلی میخوانده اند و شاعری را کاری تلقی میکرده اند مرادف بیکارگی^۷ . سر آنکه از ایران قبل از اسلام شعری نمانده است باید همین باشد حتی بر حسب روایات عرب اعشی هم که بدرگاه خسرو رفته است کار او - که شاعری بوده است - نزد شاهنشاه باغرا بت تلقی شده و خودش تقریباً با تحقیر و بی اعتنائی . نظر انتقادی هم که خسرو در باب يك بیت شعر او اظهار کرده است حاکیست از ناآشنایی

ذهن او بامعانی شعری^۸ . باری اینکه در تاریخ ساسانیان که آنهمه اطلاعات مبسوط راجع بآن دوره از ماخذ عربی و سریانی و ارمنی و لاتین بدست میآید اشارتی بوجود شاعر نیست حاکی از آنست که در آنزمان شعر امری مستقل از موسیقی نبوده است اما اینکه بعضی هم احتمال داده اند حتی باربدالحان و آغانی خویش را بر نثر مبتنی کرده است - نه بر نظم - ظاهر آدرس نیست و از آنست که اوزان فهلویات را با اوزان عروضی مقایسه کرده اند که مخصوص عرب بوده است^۹ . باری چون بعد از اسلام ایرانیها شعر را با وزن و قافیه اش از اعراب تقلید کردند هم لفظ شعر را از آنها اخذ نمودند هم عروض و قافیه را . از این رو بود که پارسیان هم مثل تازیان کمترین مقدار شعر را که عبارت بود از دو پاره کلام موزون متساوی بیت خواندند یعنی خانه موین و هریک از دو جزء آنرا هم مصرع - یعنی لنگه در ، همچنین با آنکه فهلویات و ترانه های قدیم ایرانی چیزی شبیه قافیه داشتند پارسیان بعد از اسلام شکل موجود قافیه را از اعراب اخذ کردند - همچنان با جزئیات آن . اکنون باید دید قافیه چیست ؟

قافیه بر حسب تعریف مشهورش قسمتی است از آخرین کلمه بیت - آخرین کلمه نامکرر آن . چون آخرین کلمه شعر اگر همچنان مکرر شود جزو قافیه نیست ردیف است و قافیه را در آخرین کلمه قبل از آن باید جست . بله آخرین حرف کلمه نامکرر در شعر سنگ بنای قافیه است و آنرا روی میخوانند بعلاوه هم خود حرف باید بعنوان قافیه حفظ شود هم حرکت و سکون خود و طرفینش . فی المثل لفظ شکر با گهر قافیه میشود و در هر دو روی عبارتست از رای ساکن با ضافه فتحه حرف قبل از راء . در شعر معروف «توانا بود هر که دانا بود» دانا که درین مصرع با توانا در

مصرع بعد قافیه شده است شامل روی است - الف - و بود هم که در هر دو مصرع تکرار شده است عبارتست از ردیف . در صورتهای گونه‌گون کلمه قافیه غیر از روی هم چیزهایی دارد رعایت کردنی با نامهای جداگانه . از جمله وقتی سور با دور قافیه میشود یا کار با دار یا پیر با شیر در تمام آنها راء روی محسوبست اما آن الف و واو و یا هم که قبل از روی است جزو قافیه است که باید رعایت کرد . آنها را هم ردف میخوانند و اینگونه قافیه را مُردَف خوانند که با مردَف یعنی آنچه ردیف دارد اشتباه نباید کرد . وقتی هم الفاظ دست با مست قافیه میشود یازشت با کشت و سخت با رخت ، باز تا در همه شان روی است اما حرف ساکن ما قبل آن هم رعایت کردنی است - : س ، ش ، خ - در اینجا، که قید خوانده میشود و گویند قافیه مقیدست . همچنین در قوافی حاصل و واصل یا کامل و شامل یا مایل و حایل همه جاروی لام است اما الف را هم که در همه هست باید رعایت کرد که آن را تأسیس خوانند . بعلاوه حرف متحرک بین روی و تأسیس را که اینجا ص ، م ، وی است - دخیل خوانند یا حایل . اما رعایت آنها در قافیه ضرورت ندارد و کسانی هم که رعایت کرده‌اند خود را بدشواری افکنده‌اند - اعنات یا لزوم مالا یلزم . البته این اعنات يك نوع هنر نمایی است که در اشعار مصنوع جا دارد و از همین روست که گفته‌اند زیبا عبارتست از امر دشوار . بله در جایی که صحبت از هنر نمایی است درست ، اما وقتی لزومیات ابوالعلاء معری مشتمل برین سختگیریهامیشود باید گفت شاعر نابینای مرتاض پیشه این راهم مثل نوعی ریاضت بر خود تحمیل میکرده است یا چون نوعی بازی که در نهانخانه عزالت وی را سرگرم میداشته ^{۱۰} . این گونه شعر متکلف

معری نشان می‌دهد که قافیه اندیشی مانع از بیان معانی فلسفی نیست. مع‌هذا یکشاعر عارف و صوفی که وجودش آکنده است از وجد و حال و جوش و التهاب نمیتواند در جذبات و غلبات خویش برای قافیه‌اندیشی معطل بماند^{۱۱}. باری حرف‌هایی که دردنبال روی می‌آید- یعنی روی بآنها پیوسته میشود- جزو قافیه است و رعایتشان واجب. فی‌المثل وقتی خسته و رسته قافیه میشود غیر از تاء که روی است هاء نیز رعایتش لازم است و آنرا حرف وصل خوانند همچنین تا سه حرف دیگر آنچه به روی پیوندد رعایتش در قافیه لازم می‌آید و هر یکشان هم نام خاصی دارد: خروج، مزید، و نایر. فی‌المثل چون دستشان با پستشان قافیه شود تاء روی است و شان هم جزو قافیه است که رعایتش ضرورت دارد. البته حرکات حروف ماقبل روی مثل حرف دخیل و حرف ماقبل قید- نیز در قافیه مدخلیت دارد و غالباً رعایتشان کرده‌اند مع‌هذا لا اقل حرکت ماقبل قید را گه‌گاه نیز مهم نشمرده‌اند و در آن مسامحه را جایز دانسته‌اند. لیکن مواردی هم هست که قافیه- آنگونه که شاعر سروده است- عیبی دارد. که آنرا نزد ذوق‌هایی که تهذیب ادبی دارند نامقبول میکند. از آنجمله مهمتر از همه ایطاست و شایگان. تفصیل جزئیات این مطالب در علم قافیه است و مولف المعجم در آن باب مطالعات دقیق کرده است که خواندنی است. با اینهمه آنچه ادباء ما در باب قافیه گفته‌اند غالباً حاصلش اینست که قافیه چیست و تا چه حد باید بآن مقید بود اما اینکه در شعرو پیدایش آنچه نقشی دارد و سرزیبایی یا ضرورتش از کجاست در سخنان آنها هیچ‌مطرح نیست. در صورتیکه تحقیق این نکته- لا اقل امروز- اهمیتش بیشتر است و قبل از هر بحث واقعاً باید دید قافیه از جهت زیبایی و جمال چه خاصیتی دارد؟ ... آزمایش

برای شعر بی قافیه در ایران بی سابقه نیست . بموجب روایت خواجه نصیر ، يك تن از قدماء بنام خشوبی کتابی داشته است موسوم به یوبه نامه و محتوی اشعار بی قافیه . بدرستی نمیتوان دانست یوبه نامه - با این نام - چه کتابی بوده است و آیا خشوبی آنگونه اشعار را از گفته دیگران آورده است یا خودش سروده . خود او ظاهراً حکیم بوده است و شاید غرضش بیان این حرف حکما هم بوده است که در شعر قافیه و وزن مهم نیست مهم خیال انگیز است . اما در اروپا بحث و گفته گو راجع بفایده و ضرورت قافیه خیلی بیشتر شده است و اهل نظر مکرر بر آن اعتراض کرده اند . از جمله لاموت* نویسنده و نقاد فرانسوی قافیه را کاری میدانست مکانیک و مضحك بعلاوه شگفت داشت از مسخرگی کار کسانی که فنی اختراع کرده اند تا عمدتاً خود را در وضعی دچار کنند که نتوانند آنچه را میخواهند بدرستی بیان کنند . در واقع کسانی که قافیه پردازی را کاری میدانند زائد و لطائل میگویند شاعر باید آزاد باشد تا هر چه میخواهد بگوید و هر جوری میخواهد زبانش را در خدمت قریحه اش بکار اندازد نه اینکه بنده قافیه شود و برای رعایت آن مجبور باشد فقط چیزی را بگوید که قافیه اجازه میدهد . مع هذا ولتر* با آن آزاد اندیشی حیرت انگیزش که هر بندی را میگسلد نسبت به قافیه و قید آن حالتی دارد آمیخته با تسلیم و قبول . در رد لاموت میگوید تمام اقوام عالم جز یونانیها و رومیهای قدیم قافیه بندی کرده اند و هنوز میکنند . وی با آنکه گاه غبطه میخورد بر انگلیسیها - که هم شعر بی قافیه دارند - تصدیق میکند که این یوغ را نمیتوان از گردن شعر فرانسوی برداشت . میگوید ایتالیائیها و انگلیسیها میتوانند

از قافیه صرف نظر کنند زیرا در شعرشان هزار گونه آزادی هست که در شعر فرانسوی وجود ندارد. بعلاوه این تکرار و تراجیع اصوات واحد در آخر شعر بقدری برای انسان طبیعی است که در نزد اقوام وحشی نیز همچنان مثل مردم رم و پاریس و لندن و مادرید قافیه بندی رایج است و شایع^{۱۲}. با اینهمه ولتر نیز مثل بوالو است و میگوید قافیه بندهایی بیش نیست و کاری ندارد جز اطاعت^{۱۳} یعنی که نباید معنی فدای قافیه شود. باری در ضرورت و خاصیت قافیه جای حرف هست که تفصیلش مجال دیگری میخواهد. اما روی هم رفته میتوان گفت در قافیه چند خاصیت هست: اول آنکه با تکرار و تراجیع اصوات آخر کلمه، حالتی بکلام میبخشد که در حقیقت موسیقی و زنش را تکمیل میکند و بدینگونه قدرت و تأثیر صنعت اعجاب انگیز شاعر را میافزاید از آنکه گویی خواننده وقتی میبیند شاعر در آن تنگنای وزن خویشتن را بتکرار قسمتی از آخرین کلمه هم مقید میدارد بحیرت میافتد و اعجاب. از آنکه در چنین دشوار جای-وزن- شاعر در تنگنای قافیه هم میافتد که از بزرگترین مضایق است در سخن. البته گذشته از مراعات وزن که خود موجب گرفتاریهاست رعایت قافیه هم گه گاه شاعر را وامیدارد بارتکاب بعضی مسامحات لفظی. چیزی که شعرا آن را جوازات شعری میخوانند و در حقیقت عبارتست از ضرورات. مثل اینکه کلمه مشدد را مخفف کنند یا ممدود را مقصور و از این قبیل. بله، در تنگنای قافیه خورشید خورشود، و همین است آن مورد که گفته اند یجوز للشاعر ما لا یجوز لغيره.

البته درین یجوز و لا یجوز اگر افراط شود کار شاعر ممکن است بجایی بکشد که حالش مصداق لطیفه‌یی باشد که عبیدزاکانی گفته است

راجع بشعرا^{۱۴} .

در هر حال ضرورت از لوازم دشواریهای قافیه است و کسانی که خربزه قافیه را چشیده‌اند پای‌لرز ضرورتش هم نشسته‌اند. خاصیت دیگر قافیه آنست که نظم و ترتیبی بشعر میدهد و اجزاء آنرا متناسب میکند . ضبط و ربط آنها را آسان مینماید وزن و آهنگ را هم تقویت میکند و گویی بقول بعضی فایده آن سروسامان دادن است بشعر . و این البته در صورتی است که قافیه بی‌تکلف باشد یا لااقل مهارت گوینده و تسلطش بر الفاظ این تصور را بخواننده القاء تواند کرد . از اینجاست که در وصف قافیه گفته‌اند باید مثل مهمانی باشد که انتظارش را میکشند - نه آنکه چیزی باشد ناتراش و مزاحم^{۱۵} . ارتباط قافیه با معنی هم قابل توجه است و مهم . شوتسه* يك تن از شاگردان کانت در رساله‌یی که راجع به قافیه نوشته است - بزبان آلمانی - سبب زیبایی قافیه را از اصل تعدد در وحدت نتیجه میگیرد - یعنی که بی‌این تعدد وحدت شعر چیزی نیست جز یکجور یکنواختی تحمل‌ناپذیر^{۱۶} . بعلاوه با اهمیت آن در مساعدت بحافظه نیز توجه کرده‌اند و بعقیده بعضی قافیه در شعر همان نقشی را دارد که کلید یا تونالیت* دارد در کمپوزسیون موسیقی و از اینجاست اهمیت قافیه در شعر که آنرا مثل وزن اساس شعر شمرده‌اند .

يك نکته مهم دیگر در باب قافیه هست که باید اینجا مطرح کرد: آیا در قافیه حفظ صورتها و قالبهای سنتی ضرورتی است ابدی و تغییرناپذیر؟ البته که نه . درست است که توالی قافیه‌ها و تکرار منظم آنها

در فاصله‌های حساب شده تا حدی تخیل انگیزست اما عادت و انس نیز در افزودن و کاستن این تاثیر نقشی مهم دارد . شکستن این قالبها و طرح نوی در قالب افکندن بی شک این اثر را خواهد داشت که قافیه درست در جایی ظاهر شود که آنرا انتظار ندارند اما بهر حال باز جای جای می‌آید و تکرار و توالی هم دارد - هرچند نه با نظم و ترتیب سنتی .

این وضع برای کسانی که انس بسنت آنها را تا حدی راحت طلب و بی تحرك کرده است بی شك هیجان انگیزتر خواهد بود تا شکل سنتی قافیه و اینجا است که قالب شکنی مطلوب میشود یا دست کم مقبول . البته آنجا که قاعده تساوی طولی مصرعها بشکند و عروض خلیل اعتبار خود را از دست دهد توالی قافیه‌ها هم بشکلی که در قالبهای سنتی هست ضرورتی پیدا نمیکند و این قالب شکنی - وقتی يك ضرورت روحانی شاعر آنرا ایجاب کند - در خور ایراد و ملامت نیست . حتی وقتی شاعر چنان مقهور هیجانات روحانی خویش باشد که وزن و قافیه را هم برای بیان معنی زائد بیابد یا دست و پای گیر میتواند از آنها صرف نظر کند و در عین حال شاعر هم باقی بماند . اما بی این ضرورت از مجرد قالب شکستن چه حاصل ؟ ...

درست است که وزن و قافیه را میتوان فدا کرد اما فدای شعر . فدای سخنی موزون و خیال انگیز که در نفوس انسانی تاثیر میتواند داشت چنین سخنی وقتی در خاطر شاعر بجوش آید برخلاف میل او از زبانش می‌تراود و او خواه آنرا در قالب وزن و قافیه بریزد یا نه چاره‌یی ندارد جز آنکه بدان مجالی بدهد برای سرازیر شدن . در صورتیکه شور و هیجانی در کار نباشد وزن و قافیه چه چیزی را سد کرده است تا لازم باشد شاعر

آنها را بشکند و از پیش بردارد؟ فرق است بین شعر را ستین که مثل
سیل طغیان‌گر می‌جوشد و هرسد و بندی را در سر راه خویش از بین
میبرد تا کور آبی اندک که در بستر سنت‌ها یا در بستری ناشناخته آرام
فرو می‌غلطد و سرانجام درون شنهاوریگهای تفتۀ بین راه طعمۀ خاک
تشنه میشود.

وزن و عروض

در شعر اگر بتوان از قافیه صرف نظر کرد ظاهراً از وزن نمیتوان. وزن که عبارتست از وجود نوعی نظم در اصوات کلام بسبب تأثیر خیال انگیزی که دارد حتی نزد منطقی هم جزو ماهیت شعرست. بعلاوه چون شکل و قالبی معین به کلام میبخشد تناسبی در آن بوجود میآورد که موجب التذاذست. مخصوصاً که شاید وجود این قالب تاحدی نیز کمک باشد جهت فهم و ضبط معنی. با این همه بعضی ادبا وزن را هم مثل قافیه مانعی تلقی کرده اند در راه ایراد معنی و حتی آن را یادگار عهد بربریت قدیم شمرده اند - مثل بردگی و جنگ تن بدن^۱. البته شعر بی وزن قابل تصور هست اما آن را فقط در ردیف ترجمه شعر میتوان محسوب داشت - شعر منشور. آن هم البته شعر تمام نیست زیرا بهر حال وزن - و تاحدی قافیه هم - سهمی دارد در خیال انگیزی شعر. از این روست که فکر شعر ناموزون در شکل شعر آزاد تعدیل شده است. یعنی شعری که در آن وزن هست اما آن وزن نه یکنواخت و یکسان است و نه محدود بسنن و

قیود رسمی ادب . فی المثل در طی يك قطعه شاعر میتواند از وزنهای مختلف استفاده کند - بر حسب احتیاج خود . در هر حال حتی در شعر آزاد هم وزن هست - لا اقل نوعی وزن .

اما شعر فارسی - در ادب کلاسیک - عبارتست از کلام موزون مقفی باضافهٔ شروط و مختصاتیکه پیش از این مکرر از آنها صحبت کرده‌ام . چنین کلامی وزنش هم شرطها دارد و خصوصیات که آنجمله را عروض خوانده‌اند - عروض فارسی . این عروض فارسی را ایرانیها در قرن سوم و چهارم ساخته‌اند و از روی عروض عرب اما با بعضی کاستها و افزودها . یعنی کاست افزودهایی که آنرا با مقتضیات زبان دری منطبق تواند کرد . این انطباق از آنجا ممکن شد که بعد از اسلام شعر عربی نمونه‌والگویی شد برای شاعران فارسی زبان . چون ظاهراً الگوی دیگری از سابق نداشتند بهمان شیوهٔ اعراب شعر گفتند - کلام موزون مقفی و در قالب قصیده و تغزل و جز آنها . بعلاوه چون البته نوعی شعر عامیانه داشتند - فهلویات و متلها - از آنها هم استفاده کردند و شعر فارسی اوزان خود را بازیافت : - پیدایش عروض فارسی . چون صحبت از شعر فارسی شد - در دورهٔ قبل از اسلام - مناسب هست چند کلمه در این باب به تفصیل تر گفته شود . البته در باب وجود شعر در ایران قدیم باید تمایلات تعصب آلود را کنار گذاشت .

با آنکه در وجود کلام موزون - در ادوار بسیار قدیم - ظاهر آجای شك نیست اینکه در عبارتهای نخست بعضی کتیبه‌های فرس باستان نمونهٔ ادعیهٔ منظوم کهن را بتوان یافت ادعائی است که اثباتش خالی از دشواری نیست . گائدهای اوستا هم اگرچه وزن داشته است اما ظاهراً

در آنها توجه به تعداد هجاها - یعنی مقاطعات نمیشده است. در زبان پهلوی هم وجود کلام موزون را محقق شمرده اند همچنین در ادعیه و آثار مانویه نمونه‌هایی یافته‌اند لیکن تحقیق در نکات راجع بساختمان شعر در پهلوی هنوز به نتیجه‌ی رضایت بخش وقانع کننده منتهی نشده است.^۲ با اینهمه در بعضی آثار پهلوی کلام موزون هست که - اگر نکات راجع بساختمان اوزان آنها بدست آید - گویند باید از حیث قواعد و نظم و وزن حد میانه‌یی باشد بین اوزان اوستائی و فارسی عامیانه. البته این هم در صورتیست که زبان پهلوی و اوستائی را بتوان در طول دری قرار داد در حالیکه دلایل برخلاف آن است.

در هر حال اشعار عامیانه دری بعضی نمونه‌های قدیم دارد که در مطاوی کتب آمده است. از آنجمله است فهلویات المعجم که نمونه‌های قدیم آنها را بزحمت میتوان با اوزان عروضی کاملاً تطبیق کرد.^۳ از اینجاست که روی هم رفته فکر وجود بعضی اوزان - اوزان خاص فارسی - پیش از اقتباس عروض عربی قوت میگیرد. از بین بحور کثیر الاستعمال در شعر عربی - مثل طویل، کامل، وافر، بسیط، سریع، و متقارب - فقط بحر اخیرست که در فارسی استعمال فراوان دارد.^۴ در حالیکه رایج‌ترین اوزان در فارسی هزج و رمل و خفیف است که در مقایسه با بحور مذکور استعمالشان در عربی کمتر است. بعلاوه وزن رباعی کاملاً ایرانی است و حتی بموجب حکایتی که در المعجم ذکر شده است^۵ مأخوذ از زبان عوام و اطفال. وقتی وزن فهلویات که در کتاب شمس قیس^۵ آمده است پیشرو بحر هزج بنظر میآید آیا نمیتوان پنداشت اوزانی شبیه باوزان عروض - و بهر حال تاحدی قابل انطباق با آنها - در شعر عامیانه ایران وجود داشته

است؟ درست است که از ادب رسمی عهد ساسانی وجود شعر بصورت مستقل از موسیقی بر نمیآید اما وجود شعر عامیانه را در آن دوره انکار نمیتوان کرد - با وجود قرائن و اشارات که در آن باب هست - در هر حال عدم رواج فن شاعری در آن ادوار - که فعلاً امری است محقق - بهیچوجه دلیل بر عدم وجود کلام موزون نیست، چون فهلویات - و حتی ظاهر اچامه هایی که الگوی کار مسعودی مروزی بوده است در شاهنامه مفقودش - سابقه شان اوزان اشعار عامیانه بوده است : اوزان اشعار عامیانه که در ادب رسمی ساسانی - فرهنگ نجبا و درباریان - اهمیتی نداشته است. باری با وجود سابقه بعضی اوزان ، عروض فارسی - و نه البته تمام اوزان شعر فارسی - را از عربی گرفته اند . یعنی اوزان فارسی را منطبق کرده اند با عروض عرب و بعضی چیزها از این راه با اوزان فارسی افزوده شده است . اما عروض عربی خودش هم اصل و منشاء روشنی ندارد . در تعریف آن گویند شناخت اصولی است که بدان وزن درست را از نادرست توان شناخت . در صورتیکه واقعاً تا کسی وزن شعر را - لا اقل بطور مبهم - درك نکرده باشد آنرا با میزان عروضی نمیتواند منطبق کند و از این روست که عروض برای کسانی که ذوق ادراك وزن را دارند مورد حاجت نیست و در واقع مدتها قبل از پیدایش عروض اعراب شعر گفته اند بی آنکه خود را برای آموختن عروض معطل کرده باشند . حتی میگویند ابوالعتاهیه شعری سرود کسی گفتش درین نظم از قاعده عروض خارج شده یی . جواب داد من از عروض جلوترم . این ابوالعتاهیه معاصر بود با خلیل بن احمد - که واضع عروض خوانده شده است - و گویند چند سالی هم بعد از او مرد . بهر حال خیلی پیش از تدوین عروض شعرای عرب

شعر می‌گفته‌اند به تقلید پیشینیان خویش و از روی ملکه و ذوق بی آنکه جهت شناخت درست و نادرست اوزان به عروض یعنی تعلیم و کتاب آن محتاج شده باشند . با اینهمه در مورد کسانی که از روی ذوق و طبع اوزان را درك نمی‌کنند عروض البته راهنماست - اما نه راهنمایی دقیق . وجه تسمیه عروض هم - باین نام - بدرستی معلوم نیست و این نکته در باب بعضی علم‌های دیگر هم صادق است . چنانکه منشاء اصطلاح نحو هم برای دستور زبان عربی خالی از ابهام نیست و اینکه بعضی در بیان سبب تسمیه آن نقل کرده‌اند علی بن ابیطالب یا شاگردش ابوالاسود دؤلی در دنبال تقریر اصول آن گفته باشند اینها منتهج یا انحوه در این مورد وجه تسمیه مقبولی بنظر نمی‌آید^۶ همچنین در باب علم کلام اقوالی که راجع بوجه تسمیه اش هست مشکوک است و گفته کسانی هم که خواسته‌اند آنرا بالفظ یونانی لوگوس* یا دیالکتیک* مربوط بدانند اطمینان بخش نیست^۸ . راجع به تسمیه عروض يك قول آنست که شعر از جهت وزن بآن عرضه میشود و از این روست که آنرا عروض خوانده‌اند یعنی عروض علیه . قول دیگر آنست که این علم نخست در مکه بوجود آمد بوسیله خلیل بن احمد - و مکه را عروض هم میخوانده‌اند . این هر دو قول البته مشکوک است و نجسب و ساختگی . شاید هم قول درست تر آنست که گفته‌اند عروض شعری یعنی جزء آخر اولین مصرع بمنزله ستون خیمه است و آنرا بهمین جهت عروض خوانده‌اند - چوبی که خیمه بدان استوارست . در واقع با ملاحظه قدرت و استقامت این ستونست که بیت - بیت شعر - درست میشود . اینجا نکته‌یی هست در خور تأمل:

بیشتر الفاظی که در عروض و قافیه اصطلاح شده است از همین مشابهت که بین بیت شعر هست با لوازم زندگی بدوی - خیمه و شتر - درست شده است مثل وتد ، سبب ، فاصله ، قافیه ، روی و جز آنها ... بله ظاهر آنست که شعر عربی اول در بین بدویها پدید آمده است و اهل حضر که بعد آنرا اقتباس کرده اند رموز شعر را همچنان با اسمهای بدوی آن باید گرفته باشند . حتی عروض بمعنی ماده شتر سرکش نیز استعمال شده است و - در يك بيت عربی - شعر تشبیه شده است باین ماده شتر سرکش که گویی شاعر آنرا رام میکند^۹ آیا همین خود وجه دیگری نیست در بیان سبب تسمیه عروض ؟ بعضی این احتمال را داده اند^{۱۰} اما مطلب بهر حال مبهم است و محتاج بحث و تحقیق . باری عروض عربی - بنا بر مشهور - اختراع خلیل بن احمد فراهی است : يك لغوی از اعراب بصره آنهم بطریقی مبهم . میگویند وی خود تمام قواعد عروض را کشف کرد و تدوین . مطابق روایات وی در عبور از بازار مسگران - بهنگام شنیدن صدای چکشی که آنها بر طشت میزدند - بفکر اختراع عروض خویش افتاد . آیا وی در بصره - مرکز فعالیت و نشاط تجار سندی و ایرانی و عرب - در تدوین عروض خویش از قواعد وزن چنانکه نزد اقوام دیگر بوده است اطلاع نیافته است ؟ ابوریحان بیرونی ظاهراً تأثروی را از قواعد وزن هندوان بعید نمیداند اما قرائنی که از منقولات او در تأیید این دعوی بر میآید برای اثبات این مدعا کافی نیست^{۱۱} . مع هذا قبول آنکه يك علم - یا يك صناعة علمی - را يك تن به تنهایی کشف و وضع کند و دیگران هم آنرا تقریباً چنانکه وی آورده است بپذیرند مشکل است ، و باز سم و سنت مخالف ، آیا کثرت و وفور الفاظ راجع بحیات بدوی در عروض و قافیه عرب و

کثرت رواج شعر در نزد بدویهای جاهلی نمیتواند این نکته را بخاطر بنشانند که عروض در آغاز حال صنعتی بوده است اسرار آمیز و مخفی - مخصوص بدویها و از قبیل علم قافیه، زجر، وانواء، که بعدها بعضی از اهل حضر رموز آنرا از بدویها اخذ کرده باشند، و تدوین؟ بنظر من اگر هم در این باب تصریحی در متون سابق نشده باشد باز این فرض از هر احتمال دیگر قویتر است و مقبولتر.

از همین روست که قدامه - در مقدمه نقد الشعر خویش راجع بعروض و همچنین قافیه - میگوید که چون اصول آنهایی آموختن در طبع مردم هست با آموختنشان حاجت نیست خاصه که شواهد شعر خوب همه مربوط است بشعرائی که پیش از تدوین عروض شعر گفته اند. و این نکته نشان میدهد که عروض - و همچنین قافیه - در طبایع هست و حاجت به تعلیم ندارد^{۱۲}. چنانکه جاحظ هم با آنکه بگوید عروض توجه داشته است یکجا در باب آن گفته است که آن علمی است مؤید و ادبی است مستبرد مذهبیه مقروض و کلامی مجهول که عقل را بامستفعل و فاعول خویش برنج میاندازد - بی فایده و بی محصول^{۱۳}. با اینهمه فایده عروض را در امتحان اوزان - و تمیز درست و نادرست آن - نمیتوان انکار کرد طریقه این امتحان هم عبارتست از تقطیع یعنی عرضه کردن ابیات شعر و سنجش آنها از حیث ترتیب حروف و حرکات - با میزانهایشان. این میزانها عبارتست از تعدادی اجزاء افاعیل که ترکیب و توالی آنها اوزان مختلف را میسازد: بحور. این بحور هم عبارتند از اجناس وزن بدانگونه که در شعر متداولست. پس بحور عربی اجناس، گونه گون وزن است در شعر عربی و بحور فارسی اجناس وزن است در شعر فارسی.

البته بحوری هست مخصوص عربی و بحوری هم هست خاص فارسی بحور دیگر نیز غالباً مشترکست فیما بین . در عربی شانزده بحر هست بنام‌های طویل ، مدید ، بسیط ، وافر ، کامل ، هــزج ، رـجز ، رمل ، منسرح ، خفیف ، مضارع ، مقتضب ، سریع ، مجتث ، و متقارب که عروضیان عرب - آنها را مستقل یافته‌اند و اصلی . هر بحری نیز - از آنجمله - چند صورت دارد ، یعنی با جزئی اختلاف . از این صورتهای مختلف که در هر بحر هست آنرا که میتوان اختلافات دیگر را از آن مشتق کرد عروضیان اصلی میخوانند و آنرا مقابل میکنند با اجزائی که آنها نیز اجزاء اصلی بشمار می‌آیند - یعنی سالم . بعد هر نوع تغییر یا انحراف که در شکل اصلی يك بحر - بی آنکه آنرا بکلی از وزنش خارج سازد - روی دهد آنرا صورت فرعی میخوانند . چنان که اجزاء این وزن را هم مثل خودش فرعی میخوانند ، و همچنین مزاحف یا معلول . برای تشخیص این اوزان فرعی عروضیان عرب شانزده بحر اصلی را در پنج دایره قرار داده‌اند :- مختلفه ، مـوتلفه ، مـجتلبه ، مـشتبهه متفقه ، و باین طریق در اجزاء آنها آنچه را بین همه مشترك بوده است استخراج کرده‌اند باین شرح : فاعلن ، فعولن ، مفاعیل ، فاعلاتن مستفعلن - متفاعلن ، مفاعلتن ، و مفعولات که آنها را اجزاء یا افاعیل اصلی خوانند و آنچه را مطابق با این اجزاء نیست و جز با بعضی تغییرات - حذف ، زیادت ، یا تبدیل وضع حرکت - بآنها تبدیل نمیشود اجزاء فرعی . در توجیه این تغییرات گویند اجزاء اوزان - که افاعیل خوانده میشود - در واقع از اجزاء کوچکتري درست شده است که آنها را ارکان میخوانند و عبارتند از صورتهای گونه‌گون از ترکیب متحرکات و سواکن . این ارکان را عروضیان بنام سبب و تد و فاصله

میخوانند و برایشان هم اقسام قائلند . تغییرات واقع در افعیل اصلی را هم عبارت میدانند از حذف و زیادت یا تحريك و اسکانی که در این ارکان روی دهد .

البته این تغییرات ممکن است در انتهای دو مصرع - که بترتیب عروض و ضرب خوانده میشوند - در آید در این صورت آنها را علت خوانند . ممکن هم هست که در حشوبیت واقع شود یعنی در فاصله بین ابتدا و انتهای دو مصرع . در اینصورت زحاف نام دارد . زحافات و علت در افعیل مختلف نامهای مختلف دارند و بدینگونه تعداد اوزان محدود به شانزده نمیمانند چندین برابر بیشتر میشود با اسمها و القاب گونه گون و پیچیده . اینجاست مشکل عمده عروض که عبارتست از شناخت نام زحافات و بحور مختلف و حفظ آنها . يك راه عمده و شناخته شده در این باب حفظ کردن منظومه هایی بوده است مشتمل بر قواعد و اصول علم عروض . از آنجمله است ارجوزه عروض که ابن عبدربه آورده است^{۱۴} در کتاب خویش . در عروض فارسی قطعات کوتاه ساخته اند شامل تقطیعات هر بحر با ذکر نام بحر و زحاف آن . مشهورترین نمونه این کار هم اوایل قطعات نصاب است - نصاب الصبیان فراهی ، و همچنین مجموعه یی از اینگونه قطعات هست منسوب به وطواط یا ادیب صابر^{۱۵} که حفظ آنها برای احاطه بر نام بحور متداول خالی از فایده نیست .

باری وجود این زحافات و علت از اسباب عمده است در دشواری دستگاه عروض عربی و چون همان دستگاه را بعدها ایرانیان نیز با بعضی تغییرات پذیرفته اند عروض فارسی از آن بوجود آمده است - با

دشواریهایش . نکته اینجاست که در عربی زحافات هر بحر غالباً با شکل سالم آن نیز جمع میشود و بدینگونه در طی يك قصیده که در بحری سروده میشود وقوع زحافات مختلف آن بحر مجازست و بی اشکال . نهایت آنکه مهارت میخواهد و ذوق درست و از اینجاست که ادبای عرب گفته‌اند زحاف مثل رخصت است در دین که جز فقیه اقدام بدان نمیتواند کرد^{۱۶} . بله در عربی شاعر اختیارش بیشترست و حتی جواز آتش و سیعتر یعنی خیلی ساده‌تر از شاعر فارسی زبان میتواند بقاعده ضرورت ممدودی را مقصور کند یا مقصوری را ممدود کلمه مشدد را مخفف کند یا حرف متحرك را ساکن . از همین روست که خلیل بن احمد گفته است الشعر امر اءالكلام - وجائز لهم مالا يجوز لغيرهم^{۱۷} . درست است که شاعر فارسی زبان هم از این جوازات - مثل هر شاعر دیگر - استفاده میکند اما آن آزادی را که شاعر عرب در آوردن زحافات دارد وی ندارد . چون در زبان وی زحاف و علت هر بحر در واقع وزنی تازه بوجود می‌آورد و وقتی بنای کار شعر خویش را بر یکی از مزاحفات نهاد نمیتواند در آن شعر مزاحف دیگری از همان بحر را بکار برد - جز بندرت و در موارد معدود . این نکته از قدیم مورد توجه عروضیان فارسی شده است و بهمین سبب در شماره بحور و دوائر عروض ، فارسی از عربی جدا شده است و چنانکه مقتضی است اوزان و بحروری پدید آمده است خاص فارسی . تفصیل این مطالب فرصتی جداگانه میخواهد که اینجا نیست اما گفتنی است که نقصهای عروض - متریک عربی - مخصوصاً وقتی بیشتر محسوس میشود که آنرا با وزن شعر فارسی منطبق کنند: با وزن شعر زبانی که از لحاظ ساختمان با عربی و مقتضیاتش تفاوت بسیار

دارد و مطالعاتی که دکتر پرویز خانلری کرده است^{۱۸} این نکته را تاحدی زیادی نشان میدهد. در هر حال بر عروض خلیل بن احمد ایرادها واردست و از همه بیشتر پیچیدگی سیستم آنست. سعی در برگردان تمام افاعیل عروضی به هشت جزء اصلی و تفریع و استخراج تمام افاعیل دیگر از آنها شکل عمده است در این سیستم. این قضیه بحور را تقسیم میکند به اصلی و فرعی و ماجرای دوائر را پیش میآورد که تمام اینها موجب میگردد برای مزید پیچیدگی بحور و زحافات. البته بسیاری از بحور را هم میتوان از ترکیب افاعیل دیگر - غیر از آنچه خلیل بن احمد کرده است - درست کرد چنانکه بعضی قدمای خود باین نکته توجه داشته‌اند و این معنی نشان میدهد که نقل بحور و تطبیق و تقطیعاتشان با جزاء و افاعیل خلیل نه ضروریست و نه تغییر ناپذیر. از اینجا است که برای بعضی از اهل نظر این فکر پیش آمده است که شاید بتوان تمام افاعیل اصلی و فرعی را بتعدادی کمتر برگرداند تا ضبط و حفظ اوزان آسانتر دست دهد و ساده‌تر. این کار ناممکن نیست و تجربه‌هایی هم - در شرق و غرب - در این باب کرده‌اند. چنانکه دکتر مهدی حمیدی در رساله‌یی بنام عروض حمیدی آنها را برگردانیده است به «متفاعلن» که در عروض خلیل نیست^{۱۹}. اما این کار هم مشکل زحافات را حل نمیکند و قسمتی از اشکال همچنان باقی میماند. مسئله دیگر در بحث راجع به عروض تحقیق است در باب منشأ آن. ساختمان اوزان و مختصات شعر عرب حاکی از آن است که عروض قوم بدوی است و خاص بادیه. مارتین هارتمان^{*} دانشمند آلمان که در اوزان شعر عرب مطالعاتی دارد وزن را تقلیدی میداند از ایقاع سیرشتر و اکثر اوزان را از رجز مشتق میداند، و هزج.

گوستا و هولشر * محقق دیگر منشاء رجز را سجع میدانند و سایر اوزان را مشتق از رجز^{۲۰}. هر چند این اقوال هنوز فرضیه‌هایی بیش نیست اما از مجموع مطالعات بر می‌آید که منشاء اصلی عروض عربی حیات عرب است: حیات بدوی که شعر عرب تصویر آنست و اصطلاحات عروض هم آکنده است از لغات مربوط بآن. تکاچ * دانشمند اطریشی هم که پنداشته است این «امی‌های صحرا» اوزان شعر خویش را از یونانی اخذ کرده‌اند - مع الواسطه نصارای آرامی - نظریه‌اش را هیچ دلیل قاطعی تأیید نمی‌کند و حتی نزد اروپایی‌ها هم امروز چندان طرفدار ندارد^{۲۱}. آخرین مسأله‌یی که در باب وزن و عروض هست نکته‌ایست که مخصوصاً امروز اهمیتی بیشتر دارد و قطعی‌تر: آیا مفهوم وزن فقط از توالی مصرعهای مساوی حاصل میشود یا آنکه از اجزاء وزن هم - که عبارت باشد از مصرعهای همجنس اما نامساوی - می‌توان اینصورت را بوجود آورد؟ این است مسأله‌یی که چیزی بنام شعر نور را بوجود آورده است و نزد ادبای ما هنوز جوابی ندارد جز طعن و انکار. البته اگر وزن عبارتست از نوعی نظم که در اصوات کلام باشد تساوی طولی مصرعها در آن ضرورت ندارد چنانکه شکل مستزاد هم بیک تعبیر نوعی آزمایش بوده است از با هم آوردن مصرعهایی که بایکدیگر مساوی نیست^{۲۲}. در اینصورت سخن میتواند موزون باشد بی آنکه اجزاء آن از حیث طول مساوی باشد. در حقیقت تقید بیک وزن معین - در سراسر یک منظومه - شاعر را ناچار میدارد که در سراسر شعر برای احوال و احساسات گونه‌گون که ناچار اوزان متفاوت را طلب میکنند جزممان یک وزن را که بنای منظومه بر آنست

بکار نبرد و تمام ماجراهای غم و شادی، مرگ و ولادت، جنگ و صلح قهرمان حکایت را همه بیک وزن بسراید. این البته اقتضای سنت هست اما اقتضای طبیعت نیست و بی شک همین نکته از اسباب عمده است در احساس ضرورت برای ترك اوزان متداول عروضی. بعلاوه مواردی هست که شاعر دروزنی که انتخاب کرده است حرفش تمام شده است لیکن برای حفظ و رعایت وزن ناچارست دست بزند به حشو - یعنی با پنبه خرده‌های شبکلاه غیبی خویش تمام رخنه‌ها و سوراخ و سنبه‌های «بیت» خود را انباشته کند. اجتناب از این دشواریهاست که امروز شاعر را و ا میدارد که وزن شکسته بکاربرد - وزنی که در آن چیزی که هیچ اهمیت ندارد عبارتست از تساوی مصرع‌ها. با این کار شاعر در واقع از اسارت وزن و سنت بیرون می‌آید و آن آزادی را که لازمه شاعریست بدست می‌آورد. این آزادی با و اجازه میدهد وزن عروضی و سنتی را بشکند آهنگ کلام را در تساوی طولی مصرع‌ها محدود نشمرد بمناسبت معنی وزن را کوتاه و بلند کند در هر قسمت شعر وزن را موافق با حالات و احساسات مندرج در کلام انتخاب کند وزن را در مجموع مصرع‌های کوتاه و بلند متوالی بجوید یا مصرع‌ها را در کوتاهی و بلندی که دارند توری ترتیب دهد که مجموع شعر آهنگی درست کند بیش و کم از نوع بحر طویل یا چیزی همانند آن.

در هر حال باید شاعر آن آزادی را داشته باشد که بیهوده برای مساوی کردن مصرع‌ها آنها را با الفاظ و عباراتی که در واقع حشوست - و تقریباً همیشه قبیح - پر نکند و این سنت شکنی البته همانطور که بشاعر آزادی میدهد، مسئولیتش را هم - در برابر توقع خواننده - میافزاید.

از جمله ، خواننده دلش میخواد چنین شعری نه سخته داشته باشد نه حشو . مگر نه سبب وجود این وزن شکسته تاحدی گریز و اجتناب بوده است از همین حشو و سخته ؟ البته سنت شکنی را بر هیچ آفریننده نمیتوان عیب گرفت اما عیب واقعی - بلکه ننگ واقعی - است که يك مدعی هم با غوغا و شغب سنت شکنی کند و هم آنچه بنام شعر عرضه میکند هذیانی باشد بی معنی و فاقد لطف و ذوق شاعرانه . بله در شاعری آنچه اهمیت دارد این است که گوینده دردی واقعی داشته باشد و پیامی که شعرش بیان آن باشد . وقتی شاعر نه هیچجانی دارد و نه اندیشه‌یی سخنش را شعر نمیتوان خواند - خواه با وزن و قافیه باشد خواه بی قافیه و بی وزن .

شرط اول برای شاعر وجود شور و الهام شاعرانه است - وجود نفحه‌یی نامرئی و مرموز که تار دلش را بار تعاش آورد و نوا . اما البته کار به همین جا تمام نمیشود باید شاعر تمام وجود خود را در شعر بریزد . لفظ را روشنی و تراش دهد وزن را با فکر هم كوك کند و آنچه را در ذهن دارد بكمك لفظ و وزن بدیگران منتقل کند - تلقین . تا شاعر صد بار در طی این کار در پیچ و خم رنج و مرارت نیفتد از عهدۀ يك بیت هم بر نمی‌آید . تا خود را در بست تسلیم پروردگار شعر نکند نمیتواند شایسته عنوان شاعر باشد .

تابعه ۲۳ - که بقول شاعران عرب الهام بخش شاعران است - برخلاف آنچه از نام وی بر می‌آید در وجود شاعر متبوع نمیخواهد تابع میخواهد و تابع کامل . آنجا که يك طوفان واقعی در درون شاعر نمیجوشد آنچه میگوید شعر واقعی نیست . شعر واقعی تاحدی نظیر آن چیزیست که افلاطون میگوید : زادهٔ بیخود نیست^{۲۴} . بعلاوه پروردگار شعر از شاعر

میخواهد که تمام هستی خود را وقف خدمت او کند . وقتی از يك خانم که در شعر قریحه عالی داشت و حتی قطعه‌ئی بنام دریا او را بلند آوازه کرده بود^{۲۵} - پرسیدند که چرا دیگر جز بندرت شعر نمی‌گویید؟.. جواب جالبی داد که اینجا درخور یادآوری است : گفت نمی‌توانم تمام وجودم را وقف شعر کنم و تا این کار را هم نکنم نمیتوانم شعر بگویم . نمیدانم کجا خواندم که يك شاعر جوان مجموعه‌یی از اشعار خود را نزدیک استاد پیر فرستاد و از وی درخواست کرد تا در باب این اشعار نظرش را بی‌رو در بایستی بیان نماید تا اگر این شعرها پسندیده نیست وی از شاعری بکلی صرف نظر کند . استاد مجموعه را نخوانده پس فرستاد که اگر میتوانی از شاعری صرف نظر کنی و اگر هیچ ضرورتی نیست که ترا بشعر گفتن وا دارد شاعر نیستی و بهترست از طبع و نشر شعر خویش بگذری . فقط کسی که می‌تواند از شعر و شاعری صرف نظر کند ، قادر خواهد بود که شاعری را يك کار اختیاری تلقی کند و ترك کردنش . برای چنین کسی ممکن است که مثل فانتازیو ✽ از اشخاص تا ترالفرد دو موسه ✽ بالودگی بگوید : يك شعر کوتاه از يك منظومه طولانی بیشتر می‌ارزد ، و يك جام می‌حتی از يك شعر کوتاه ارزشش بیشترست^{۲۶} . بلکه کسی این حرف را می‌تواند بگوید که شاعری برایش يك ضرورت نیست ، و يك اجبار . در هر حال آنکس که در شعر حرفی برای گفتن ندارد نباید گناه خود را بگردن وزن و قافیه بیندازد باید شاعری را که برای او يك حاجت روحانی نیست ترك کند و کنار برود . آیا این صمیمانه تر و حتی شاعرانه تر نیست ؟

قالب و هدف

از ائتلاف وزن و قافیه چیزی که عاید شعر میشود عبارتست از قالب - قالبهای شعر - و از اینجا است اقسام گونه‌گون شعر . در شعر فارسی قالبها نیز البته - مثل وزن و قافیه - از تأثیر شعر عربی خالی نیست اما میراث گذشته - فهلویات و ادب عامیانه قدیم ایران - هم بی‌شک در ایجاد آنها نقشی داشته است ، و نقشی مهم . در هر حال آنچه این قالبها را شکل میدهد بیشتر قافیه است و گاه وزن نیز . مواردی هست که مصرع‌ها در هر بیت بایکدیگر قافیه دارند نهایت آنکه قافیه در ابیات متوالی یکسان نمی‌ماند و در هر بیت عوض میشود . این را مثنوی می‌گویند به هر وزن که باشد و به هر اندازه . در موارد دیگر طی ابیات متوالی قافیه فقط در مصرع دوم رعایت میشود - یعنی بدنبال یکدیگر . این قالب را قطعه می‌گویند و ممکن است از دو بیت باشد تا بیشتر - هر چه باشد . همین قالب اگر در بیت اولش - که معمولاً مطلع خوانند - هر دو مصرع مقفی باشد دیگر قطعه خوانده نمیشود بلکه آنرا اگر تعداد ابیاتش از پنج تا سیزده باشد -

بندرت بیشتر - غزل میخوانند ورنه قصیده . قطعات دو بیتی اگر
 بروزن لاحول ولا قوة الا بالله آید رباعی است وگرنه دو بیت . شرط
 این هر دو نیز آنست که قافیه در سه مصراع آنها - اول و
 دوم و چهارم - رعایت شود . بدینگونه رباعی قالبی
 است که در آن گذشته از عامل قافیه عامل وزن نیز اهمیت دارد همچنین
 است دوبیتی که در آن نیز غالباً وزن رایج همانست که در فهلویات
 هست: فهلویات و دوبیتی های باباطاهر . قالبهایی که ترجیع بند و ترکیب
 بند خوانده میشود عبارتست از غزلهایی بیش کم مسلسل که يك برگردان
 یا يك بیت مستقل مقفی آنها را بهم میپیوندند. چنانکه مسمط هم ترکیبی
 است از همین قالبها با این تفاوت که در انواع مسمط چند مصراع
 متوالی قافیه واحد دارند اما آخرین مصراع هر بند قافیه اش مساوی میشود
 با آخرین مصراع بند دیگر . بعلاوه در فارسی نوعی شعر هم هست که
 مستزاد میخوانند یعنی رباعی یا غزلی که يك جزو مستقل از همان وزن
 بطور جداگانه با هر مصراعش همراه باشد با رعایت قافیه و این نیز از
 مواردیست که قالب از ائتلاف وزن و قافیه درست میشود نه از قافیه تنها.
 دیوانهای شعر پرست از انواع این قالبها چنانکه از قدما اشعار فرخی،
 معزی و خاقانی ، بیشتر قصیده است و گه گاه ترکیب بند. انواع مسمط
 تا حدی صنعت منوچهری است و معزی . مثنوی از همه قالبها بیشترست
 و رایج تر. از شاهنامه فردوسی و گرشاسب نامه اسدی و خمسة نظامی گرفته
 تا مثنویات عطار، و سنائی و مولوی . در رباعی شهرت خیام با وجود
 قلت تعداد رباعی های واقعی او بسیارست و دوبیتی ها بیشتر منسوب شده
 است به باباطاهر. چنانکه از متأخرین اقبال لاهوری از قالب دوبیتی

استفاده بسیار میکند. سیاوش کسرائی شاعر معاصر هم در شکل دوبیتی پلی ساخته است بین زبان و فکر عامیانه رایج در فهلویات با فکر و بیان شعر امروز، و قسمتی از سنگ و شبنم او چنین پلی است. در قطعه هر چند انوری شهرت دارد اما غلبه با ابن یمین است که دیوانش بیشتر از این جنس است. غزل هم در فارسی نام سعدی، عراقی، مولوی و حافظ را بیاد میآورد که کلامشان اوج شعر فارسی است. چنانکه در ترکیب و ترجیع هم نام جمال الدین عبدالرزاق، عراقی، خاقانی، سعدی و هاتف در خور ذکر است. شکل مستزاد که ظاهر آن نوعی شعر عامیانه عربی اقتباس شده است گذشته از خواجو^۱ بیشتر در بین متأخرین - از یغماتا بهار - مورد توجه بوده است آن هم برای مرثی و اشعار سیاسی - و به ندرت حتی برای غزل و عرفان. باری درین قالبها شعر بصورت های گونه گون عرضه میشود: خطاب، وصف، روایت، مکالمه، و مناظره - صورت هایی که در نثر نیز هست اما با تفاوت هایی. خطاب شاعر البته باغراض خطیب محدود نیست. گذشته از ممدوح، معشوق و عامه یا مشخص نامعین نیز طرف خطاب اومی گردد. کائنات بیروح هم احیاناً در نظر او جان میگیرد و مخاطب واقع میشود. اینکه مخاطب شاعر کیست در فهم شعر اهمیت دارد از آنکه فرق است بین اینکه مخاطب يك کس باشد یا همه کس و یا کسی باشد - نامعین و بی تفاوت. همچنین ممکن هست که مخاطب همان گوینده باشد یعنی خطاب بنفس شود یا آنکه مخاطب شیئی باشد - از کائنات بیروح. نمونه اینگونه خطابه های شاعرانه را که سرمشق و الایش قرآن کریم بشمار می آید - در مثنویها و غزلیات فارسی بسیار میتوان دید چنانکه در کلام متأخرین دماوندی^۲ بهار و جسم سیاه مومئی^۳ پروین اعتصامی از

اینگونه است:- یعنی خطابی که حدنمیشناسد و همه چیز از مركوزندگی و جاندار و بیجان هدف او واقع تواند شد . در انواع این خطابها شرط- هاست که رعایت کردنشان لازم است خاصه شرط مطابقت با مقتضای حال که آنرا اساس بلاغت شمرده اند .

وصف و روایت ساده ترین صورتست در تقلید، تقلید شاعرانه. در وصف شاعران قدیم به جزئیات مناظر توجه داشته اند با اینهمه دقت در وصف، نزد آنها کمیابست . در شعر فرخی و معزی بهار و خزان که وصف میشود غالباً یکنواخت است و بی تعین . منوچهری و خاقانی هم اگر چند تاحدی در وصف رنگ محلی را ظاهر میکنند تصویری که از وصف آنها حاصل میشود مثل پرده ایست که از پشت مه و غبار غروب بنظر میآید. شعر امروز البته در وصف از شعر قدما پیشرفته تر است اما در اینکار تحت تأثیر نثرست:- نثر اروپایی . در نقل و روایت هم توجه به جزئیات هست . با اینهمه کثرت مجازات و مخصوصاً اطناب در وصف جزئیات - حکایت را مبهم میکند و تناسب و ارتباط اجزاء را ضعیف . مکالمه- یعنی گفت و شنود بین الاثنین- در غالب موارد مخصوص قصه ها است: قصه های رزمی و بزمی . نکته یی که درین مورد خالی از اهمیت نیست آنست که آنچه هر يك از طرفین می گوید باید مطابق باشد با طبع و سرشت خاص او - نه فقط از حیث فکر و معنی بلکه هم از جهت لفظ و بیان . چنانکه در شبیه خوانیها و نمایشنامه های منظوم - که در فارسی بسیار نادرست - درین باب قواعد درکارست و دقایق . اما مواردی هم هست که مکالمه در شکل تغزل ظاهر میشود یعنی گفت و شنود بامعشوق. از جمله در بعضی قصاید فرخی و عنصری و معزی تشبیب قصیده صورت

مکالمه دارد ، و در غزل حافظ و سعدی و کمال خنجندی و دیگران هم مکالمات هست و گاه در تمام غزل . مناظره هم تا حدی در حکم مکالمه است - مکالمه در بیان تفاوتها و مزیت‌های دو چیز . قدیمیترین نمونه‌هایش هم در شعر موجود فارسی عبارتست از مناظرات اسدی . مناظرات شب و روز و آب و آتش و جز آنها . بعدها مناظره در شعر کسانی چون سنائی ، نظامی ، سعدی و دیگران جهت معانی عرفانی و اخلاقی استخدام شده است و پروین اعتصامی درین کار ذوق و علاقه‌ی خاص داشته است چنانکه دیوان او پرست از انواع مناظرات :- بین مور و شب‌نم ، گل و گیاه ، ماش و عدس و جز آنها . این است صورتهای عمده در بیان که شعرا بکار برده‌اند اما این صورتهای البته اختصاص بشعر ندارد در نثر هم بکارست و علاوه بر اینها مقامات و مکاتبات هم هست که بیشتر در نثر استعمال میشود و در شعر نیست جز بندرت . از اینها گذشته در حکایت منظوم که شکل تمثیلی آن همیشه وسیله مناسبی تلقی شده است برای تعلیم ، شعر فارسی بهانه‌ی یافته است جهت لطیفه‌پردازی : قصه کوتاه ، این قصه‌های منظوم کوتاه که ادبیات اخلاقی و صوفیانه ما از آن سرشار است از طریق تمثیل تعلیم میکند خاصه برای کسانی که تمثیل با ذهنشان مناسبترست تا استدلال . يك نوع ازین گونه حکایات همانست که فابل می‌خوانند - افسانه تمثیلی که قهرمان آن يك حیوان است : گاو ، روباه ، و جز آنها^۲ . در مثنوی ، در عطار ، در نظامی ، و در پروین نمونه‌های خوب ازین حکایات آموزنده هست و این میراث لقمان حکیم که در اروپا با نام لافونتن^۳ ، فلوریان^۴ ، و کریلوف^۵ باوج کمال رسیده است در شعر فارسی صبغه‌ی دارد عرفانی . در

حکایات منظوم غالباً نه حرکت هست نه انتریگ. آنچه هست فکر است و لطیفه‌یی که انسان را وامیدارد به تفکر و عبرت. این نوع قصه در شعر بسیاری از شاعران هست - از سنائی و نظامی تا مولوی و عطار. اما سادگی و زودباوری کودکانه‌یی که در بیان عطار هست باین نکته‌های او چاشنی دیگر میبخشد. لطیفه‌ او در واقع خنده‌یی است سطحی که از لب تجاوز می‌کند و قلب را هم بایک موج خفیف می‌لرزاند. از جمله يك جا قصه پهلوانی هست که بسیار دلاوران را بر زمین زده است وقتی يك موی سفید در سر خویش می‌بیند آنرا میکند بر کف دست می‌گیرد و خروش بر می‌آورد که این همه دلاوران را بر زمین زدم این موی اکنون مرا بر زمین خواهد زد^۳. نکته در مرگ است و پیری که همه را بر زمین می‌زند. جای دیگر دیوانه‌یی است که چوب سوار شده و می‌تازد باشادی و خنده‌یی تمام. می‌پرسند، چنین تند از چه می‌تازی؟ جواب می‌دهد که خواهم تا در میدان عالم چنان سواری کرده باشم تا اگر مرا پیاده کنند حسرت نبرم^۴. حکایتی است کوتاه که در بیان گولی‌ها و خیال‌بافیهای انسان بگمان من از تمام کتاب دن کیشوت گویا ترست.

در کلام کدام شاعر بزرگ فارسی زبان هست که از این نوع حکایات منظوم کوتاه نتوان یافت؟ درین کار انوری و ابن‌یمین قالب قطعه را بکار می‌گیرند عطار و سنائی و مولوی قالب مثنوی را. عراقی در بیان آنکه معنی آدمیت عشق است - حرفی که از افلاطون تا فروید حکماء بصدد زبان آنرا بیان کرده‌اند - حکایتی منظوم دارد کوتاه و پر معنی که هم ظاهراً از عطار گرفته است و مشهورست. می‌گوید: واعظی بر منبر از عشق سخن میگفت مردی روستائی در آمد که خر خویش گم کرده‌ام واعظ از

مجلسیان پرسید که آیا در میان شما کسی هست که هرگز عاشق نشده باشد؟ يك تن برخاست که من هرگز عاشق نبوده‌ام و اعظم روی بروستائی کرد که اينك خرافسار بیارو ببر^۵. در بیان آنکه کمال آدمیت در عاشقی است از این بهتر کلام موزون مؤثر نمیتوان گفت. این است يك نوع شعر تعلیمی که قوت تأثیر آن از هیچ شعر دیگر کمتر نیست و بسا شورانگیزی که در اینگونه کلام هست که میتواند شعر تعلیمی را از قلمرو شعر خارج بداند؟ در هر حال شعر صورتها دارد و قالبها که بكمك همانها در نفوس تأثیر میکند و تصرف. همچنین بكمك این قالبها و صورتهاست که شعر خوشایند واقع میشود یا آموزنده و از طریق این خوش آیندی یا تعلیم است که هم مقاصد و اغراض خود را عرضه میدارد و در نفوس تدبیر و تصرف میکند.

با اینهمه هنوز این بحث در میان هست که آیا شعر فایده و غایتی هم دارد یا نه؟ این يك مسأله است که در باره همه هنرهاست و خیلی هم کهنه است. اگر شعر هدف و غایتی برونّی - مثلاً اخلاقی یا دینی یا اجتماعی - داشته باشد مسئولیت و تکلیف هم خواهد داشت: تکلیف و مسئولیت اخلاقی، دینی یا اجتماعی. در واقع توقع قبول این نوع مسئولیت و تکلیف است که شعر را نزد بعضی صاحب نظران متهم کرده است به بی‌عقیدها و بی بندوباریها. اعتراضات زهاد و ارباب دیانت و اخلاق بر شعر از همین جانشی است چنانکه بیشتر انتقاداتی هم که در سخنان احمد کسروی نسبت بحافظ و سعدی و خیام و سایر شاعران هست از همین سر چشمه آب میخورد^۶. در بین قدماء مسلمین هم خشک مقدس‌هایی بوده‌اند که گفتن و شنیدن شعر را بدعت می‌شمرده‌اند و امثال عبدالقاهر و حصری

و ابن عبدربه و راغب برای قانع کردن آنها بجایز بودن شعر و شاعری با حدیث متوسل میشده‌اند و اخبار^۷. چنانکه در اروپا هم کسانی از اهل کلیسا شعر را غذای شیطان می‌شمردند و از آن اجتناب می‌کرده‌اند - پاس‌عفت و اخلاق را. همین طرز فکر نسبت بسایرانواع هنر نیز هست و توالستوی از کسانیست که - مثل افلاطون - در تصفیه و تهذیب هنر اصرار دارند و تأکید^۸ نزد بعضی حکماء حتی هنر اخلاق جوی هم در قیاس با خود اخلاق اهمیت ندارد. چنانکه گویی آندست که میتواند خاری را از پای درمانده‌یی بر آورد وقتی خود را به قلم یا قلم مو بند میکند بآن درمانده‌ستم کرده است. در صورتیکه جماعتی هم هرگونه فکر مسئولیت و هدف را از شعر و از هنر نفی میکنند و برای شعر و هنر هدفی درونی قائلند یعنی هنر برای هنر. چنانکه ادگارپو این فکر را که شعر و هنر هدفش تزکیه و ارشاد باشد نوعی رفض و ارتداد میخواند و در بیان آنکه هدف شعر برونی نیست به تأکید میگوید غایت نهائی انسان نیل بسعادت است. تعلیم فقط راه سعادت را نشان میدهد آنچه‌ما را بسعادت نایل میکند فقط هنرست و بدینگونه شعر وسیله نیل بکمال نیست خود کمال است و اینجاست که باز اهمیت شعر در اصلاح و تزکیه نفوس ظاهر میشود از آنکه بقول بعضی طبع عالم تمام بر شریست و اگر خیری در آن هست آن را باید پدید آورده شعر و هنر دانست و در بیان همین نکته است که يك شاعر انگلیسی میگوید زندگی است که هنر را تقلید میکند نه اینکه هنر زندگی را^۹. درست برخلاف آنچه کسروی میگفت. بر حسب این قول شعر و هنر مسئول وجود خیرهاست نه مسئول شرور.

البته هر دو قول مبالغه آمیزست و شاعرانه و در واقع جدال بین

اصحاب دو مکتب ، قدیم است و پرماجری . افلاطون حکیم که برای هنر قائل به هدف برونی بوده است شعر را از جمهوری خویش طرد میکند بسبب بدآموزیهایی که در آن هست . بعلاوه در نظری شعر کاری پست بوده است و مبتذل از آنکه وی زندگی انسان و تمام عالم طبیعت را عبارت میداند از تقلید مثل و چون کار شعر تقلید از طبیعت و زندگی است آنرا عبارت می‌شمرد از تقلید تقلید . چنانکه حتی شاعر که مثلاً يك تخت را تصویر و تقلید میکند ، از نجار - که تخت را بتقلید از مثل آن ساخته است - کارش يك درجه پائین ترست و بنابرین شعر و شاعری کاریست دون مقام حکیم^{۱۰} . بعلاوه افلاطون آنرا بسبب تأثیر سوئی که در تربیت و اخلاق دارد محکوم میدارد در صورتیکه ارسطو آنرا بچشم يك واقعیت موجود میبیند: بدش را بدو خوبش را خوب - یعنی برخلاف افلاطون و چنانکه رسم اوست در فلسفه اش . باری نظریه معروف هنر برای هنر که مخصوصاً در اروپای قرن نوزدهم طرفداران بسیار یافت در واقع عکس العملی است در مقابل توقعات ارباب مذهب و حکومت . این نظریه در حقیقت میخواهد هنر و شعر را تبدیل کند بامری که فایده آن عبارت باشد از بیفایده بودن . در حالی که ارباب دیانت و حکومت در مورد شعر و هنر غالباً تمایل به نظریه افلاطون دارند ، در نزد افراد گرایش بیشتر به نظریه هنر برای هنرست^{۱۱} . ناصر خسرو که شعر و هنر را وسیله‌ی تقلی میکرده است برای بیان حکمت و موعظه درین مورد طرز فکرش شباهت دارد به افلاطون . وی هر چند سخن را از حیث علو و عظمت بر هر چیز دیگر اینجهانی ترجیح میدهد و آنرا سبب شفای انسان از درد فرومایگی و موجب نیل بسعادت ابدی می‌شمارد تأکید میکند که موهبت سخن را بانسان برای

هجو و دروغ نداده‌اند و نه برای لهو و غزل^{۱۲} . بلکه مذاهب و دولتها صرفه‌شان درینست که شعر و هنر را استخدام کنند برای اغراض خویش اما شاعر و هنرمند گاه در استغنائی طبع خود دنبال آزادی می‌گردد و رهایی از مسئولیت . در هر صورت حتی وقتی هم که شعر و هنر در خدمت جامعه و اخلاق بکار می‌رود باید در درجهٔ اول بقول بلینسکی^{۱۳} هنر باشد و سپس تعبیری شود از روح یا جامعهٔ يك عصر^{۱۴} . بدینگونه شعر حتی وقتی هم گماشتهٔ حکومت است چیزی از آزادی طبیعی خویش همراه دارد و این دوگانگی لازمهٔ طبیعت اوست . حقیقت این است که در شعر و تمام هنرها باید دو جنبهٔ جوهری را از هم جدا کرد ؛ جنبهٔ فاعلی و جنبهٔ انفعالی . در واقع شعر و هنر ممکن است جنبهٔ فاعلی داشته باشد و آن وقتی است که هنرمند آنرا از روی عمد و شعور بوجود آورده باشد و بقصد نیل باغراض و مقاصدی خاص - از خوشایندی یا تعلیم . همچنین ممکن است جنبهٔ انفعالی داشته باشد و آن در صورتی است که سازنده آنرا از روی بیخودی ابداع کرده باشد و لاعن شعور . درین نوع اخیر جستجوی غایت و هدف البته بیهوده است زیرا سازندهٔ آن ضمیر ناخود آگاه است و اثر هم در حقیقت تعبیری است از همان . در توصیف همین نوع شعر است که میتوان تمثیل معروف افلاطون را راجع به حلقه‌های آهن ربایی بکار برد - آنگونه که حکیم یونانی در رسالهٔ ایون وصف میکند^{۱۵} . اما جائیکه شعر جنبهٔ فاعلی دارد ناچار مسبوق است به هدف و غرض . و درین حال تا حدی شباهت دارد به خطابه . چنانکه هم مثل آن نظر دارد به تصرف و تدبیر در نفوس . با آنکه فرق است بین هدف شعر و هدف شاعر آنجا

که شعر جنبه فاعلی ندارد و اراده و شعور شاعر را در ابداع آن دخالت نیست صحبت از هدف و غایت نابجا است. اما در هر حال توجه به دوگانگی جوهر شعر ممکن است که درین باب هم قول افلاطون و تولستوی را با دعوی کسانی چون پو*، و بودلر*، و تئوفیل گوتیه* آشتی دهد. یعنی شعری هست که غایت و هدف دارد و شعری نیز هست که از هدف و مسئولیت گریزان است و جایش در برج عاج^{۱۵}. با اینهمه حتی شعری هم که از هر مسئولیت و هدف میگریزد و میخواهد با شاعر خویش درون برج عاج پناه گیرد شعری نیست که یکسره از تأثیر جامعه و از نفوذ عوامل و اسباب انسانی بر کنار باشد. شعر مجرد - هنر محض - که شور و شوق بعضی نقادان را هم برانگیخته است^{۱۶} يك تصور انتزاعی است که در عالم واقع هرگز بوجود نیامده است. فقط ذهن اولین انسان - آدم از بهشت رانده - است که ممکن بود چنین شعری بسازد. اذهان دیگر هیچیک از قید جامعه - از قید انسانیت - خالی نیست و بدینگونه حتی در شعر بی هدف هم منتقد میتواند دنبال هدف بگردد.

اگر کار شعر تأثیر در نفوس است اثری را که اشعار تعلیمی، دینی، اخلاقی، و اجتماعی، در اذهان مستعد دارد انکار نمیتوان کرد. همین نکته است که سرپیدایش اینگونه اشعار را بیان میکند. در واقع حکماء از خیلی قدیم متوجه بوده اند بتعلیم شعر و تأثیر آن - در اخلاق و تربیت عامه. شعر دینی - حتی در شکل غنائی آن که ادعیه است و مناجات - رنگ تعلیم دارد. آنچه در اینگونه اشعار محرك شاعر است البته جلب اعجاب و تحسین مخاطب نیست - فکر دینی است و مسأله پناه آوردن انسان به دنیای باطن. ناصر خسرو در ادب گذشته فارسی از این حیث يك سیمای

بیمانندست - با احساسات دینی و با تعالیم قوی و محکم . با اینهمه عالیت‌ترین شکل این نوع شعر کلام صوفیه است و همین است آنچه خاقانی تحقیق می‌خواند و وعظ و پند - چیزیکه بقول وی کلام عنصری از آن بیگانه بوده است^{۱۷} .

در عالم اخلاق و تربیت هم تأثیر شعر از قدیم قابل ملاحظه بوده است . عبث نیست که احمد کسروی در رواج بعضی اندیشه های ناروا شعر را مسئول میدانند و شاعران را . در واقع کسانی که از شعر فایده اخلاقی و تربیتی آنرا در نظر می‌گیرند شعر پروین اعتصامی را خیلی قوی‌تر و عمیق‌تر می‌یابند تا کلام تمام شاعران بزرگی که کارشان غزل‌گویی بوده است و مدیحه سرایی . بعلاوه تحولات اجتماعی قرن اخیر که گذشته از مضامین راجع به تجدد و آزادی، وطن پرستی و توجه باحوال طبقات کارگر و دهقان را هم در شعر و ادب وارد کرده است نفحه تازه‌یی در شعر اخیر فارسی دمیده است .

بدینگونه بعضی از این اشعار تعلیمی خطاب به های سخنوران را بخاطر می‌آورد - خطاب به های سیاسی و دینی را . اینجا است که باز شعرو خطاب به بهم در می‌آمیزد و تأثیر کلام شاعر به نفس و روح طرف محدود نمی‌ماند به عقل و اراده اش هم تجاوز می‌کند . با اینهمه کسانی که تنها لذت و تأثیر خاص شعر را می‌جویند باین تأثیر خطابی علاقه‌یی نشان نمی‌دهند و طالب شعر خالص هستند : شعر مجرد^{۱۸} که از هر چه غیر شعرست خالی است . این نوع شعر که شور و شوق عارفانه بر ادلی و بر موند* آنرا خوش

یافته است از نظریك نقاد که با حوصله و اغماض محققانه‌یی میتواند گاه خود را به چیزی ازین نوع قانع کند البته ممکن هست اما از لحاظ شاعر که آگاهانه و از روی قصد شاید در صدد برآید چنین شعری بسراید محال است و دعوی بی حجت . چرا که در فعالیت ذهنی شاعر - مثل هر انسان دیگر که بهر حال وجودش يك پارچه نیست - احوال و نمودهای گونه - گونه نفسانی نه جداست نه جدایی پذیر . از این روست که مجردترین اشعار هم همواره چیزی غیر مجرد - غیر شاعرانه - نیز با خود همراه دارد .

بقول بلیسنکی ، * هنری که بکلی مجرد باشد و مطلق، در هیچ کجابه وجود نیامده است^{۱۹} . بلکه اگر از روی خود آگاهی چنین شعری سروده شود چیزیست ساختگی و آکنده از ریا نه يك شعر واقعی و بی دروغ .

معنی و مقصود

اهمیت لفظ که در شعروزن و قافیه بر آن مبتنی است بهیچوجه اهمیت معنی را نفی نمیکند. از آنکه خیال انگیزی و تأثیر در نفوس، بیشتر کار معنی است. در تحقیق معنی البته باید توجه داشت باینکه فرق است میان آن معنی که از کلام شاعر فهمیده میشود و آنچه مقصود شاعر بوده است. چون اگر چند در بعضی موارد - بلکه غالباً - آنچه از کلام شاعر استنباط میشود بیش و کم همان است که خود او در نظر داشته است لیکن در بعضی موارد چنین نیست و بسا که کلام شاعر متضمن معنایی ناخواسته و نااندیشیده در می آید یا آنکه شاید شاعر در هنگام انشاء و ابداع بکلی از هر مقصدی - جز همان ابداع و انشاء - فارغ بوده است و خالی. پل والری* شاعر فرانسوی یکجایمگوید «اگر کسی از من بپرسد، اگر کسی این اندیشه بخاطرش راه بیابد - چنانکه غالباً هم اتفاق می افتد - که من در فلان شعر میخواسته ام چه چیزی را بگویم جوابم این است که من هرگز نخواسته ام چیزی بسازم و در واقع این نیت ساختن بوده است که آنچه را من

گفته‌ام خواسته‌است»^۱. همین نکته‌است که توجه بآن حق را به افلاطون می‌دهد آنجا که از زبان سقراط - و در دفاع او - می‌گوید که خود شاعران از کلام خویش کمتر چیز می‌فهمند تا دیگران^۲. در هر حال فرق است بین آن معنی که از شعر برمی‌آید و آن معنی که مورد توجه شاعر بوده است و این نکته را قدامة بن جعفر هم توجه داده است آنجا که می‌گوید دیگران در باب آن معانی که شعر بر آنها دلالت دارد و آنچه مراد شاعر بوده است سخن گفته اند اما کسی را نیافتم که در نقد شعر و شناخت نیک و بدش کتابی ساخته باشد. یعنی در نظر وی آنچه مراد شاعر است از شعر و آنچه از شعر مستفاد میشود یک چیز نیست^۳. وی تأکید میکند که آن معانی - یعنی معانی که شعر بر آنها دلالت دارد - باید که با غرض مقصود، یعنی غرض واقعی شاعر بدرست رویا روی باشد چنانکه از آن مقصود منحرف نشده باشد و عبارت دیگر کلام او با مقصدش موافق باشد و مناسب. این نکته است که سر توفیق شاعران بزرگ را بیان میکند زیرا در سخن آنها آنچه از شعر برمی‌آید درست همانست که مراد شاعر بوده است اگر خللی در ادراک آن مقاصد پیش آید گناه شاعر نیست تقصیر فهم کوتاه خواننده است و آشنا نبودنش بزبان و بیان او. باری اثر شاعر خودش وجودی مستقل دارد و سرنوشتی جداگانه که ربطی بسرنوشت شاعر و احوال او ندارد و حتی مرگ شاعر نیز آنرا عوض نمیکند و از این روست که توجه بخود شعر و آنچه شعر بر آن دلالت دارد نزد بسیاری از اهل نظر بیشتر اهمیت دارد تا توجه بآنچه شاعر در گفتن شعر درنیت داشته است.

اینکه شاعر در سخنی که گفته است چه قصدی داشته است و نیتش چه بوده است شاید فقط در آنجا مهم باشد که خواننده‌ی محقق بخواهد در احوال شاعر تحقیقی کند یا اینکه درجه‌ی توفیق او را در بیان آنچه مرادش بوده است درك نماید اینجاست که مقایسه بین دو شاعر ممکن میشود چون از این طریق است که میتوان دریافت از دو یا چند شاعر که معنی واحد یا مشابهی را در نظر داشته‌اند کدام يك بهتر آن معنی را ادا کرده است. اما خواننده‌ی عادی که امروز فی‌المثل سعدی و حافظ را میخواند برایش بهیچ وجه اهمیت ندارد که آن دو شاعر بزرگ گذشته چه جور آدم‌هایی بوده‌اند و چه قصدی از این سخنان داشته‌اند. آنچه برای او اهمیت دارد این است که این سخنان چه چیزی را بیان میکنند؟ چه سوز و دردی را و چه شور و هیجانی را؟ چون آنچه در نفس وی امروز تصرف و تأثیر میکند کلام شاعرست و نه قصد و نیت او و اینجاست که در مطالعه آثار شعرا توجه بیشتر مصروف میشود باینکه از اشعار آنها چه برمیآید و شعرشان بر چه معانی دلالت دارد. در فهم این معنی نیز هم‌آشنایی خواننده با زبان و بیان شاعر دخالت دارد هم عامل تحول و زمان. از آنکه لغت و زبان چون تدریجاً عرضه تغییر و تحولست و الفاظ بسا که در طی زمان از معانی تازه گرانبار میشود، از این رو اتفاق میافتد که اهل يك عصر از شعر شاعر چیزی درك میکنند که اهل عصر دیگر جز با كمك شروح و تفاسیر آن معنی را درك نتواند کرد و البته در نقد و شناخت شعر آن معانی که در عصر خود شاعر از شعرا و فهم میشود معتبرست نه آنچه در عصرهای آینده فهم تواند شد. از اینروست که در حل مشکلی که در شعر يك شاعر پیش

میاید بطرز استعمال آن لفظ در سایر آثار او یا آثار معاصرانش رجوع میکنند و اینجاست که آشنایی با احوال شاعر و عصر او کمک مؤثر تواند بود در فهم آن معنی که از شعرا و برمیآید. اما آن معانی که شعر بر آنها دلالت دارد البته نامحدودست و متنوع نهایت آنکه در قدیم مخصوصاً در قصیده - که اساس شعر قدیم عربی همانست - آنهمه را تبویب کرده اند و از آنها اغراض شعر را نشان داده اند. بدینگونه معانی شعر ممکن است مشتمل بر مدح باشد یا هجا، بر فخر باشد یا رثا، و همچنین وصف باشد یا غزل، قصه باشد یا مثل، شکر باشد یا عتاب و ادب باشد یا اعتذار و اینهاست اقسام آن معانی که شعر بر آنها دلالت دارد.

بعلاوه در معانی شعر ماده نیز تفاوت میکنند و از این روست که فهم معانی، گذشته از شناخت لغت و تحول آن گاه گاه حاجت دارد بمعلومات دیگر - معلومات گونه گون خارج از شعر. این معلومات عبارتست از آنچه در نزد شاعر و معاصران او شایع بوده است و رایج و بهمین سبب غالباً در مورد هر شاعر، هر عصر، و هر محیط در اینگونه معلومات تفاوت هست. فی المثل شعر اعراب جاهلی فهمش غیر از لغت محتاج است بآشنایی با انساب عرب و ایام و منازل آنها. از آنکه اشارات و تلمیحات باینگونه چیزها در آن اشعار بسیار هست. مکرر شاعر از منازل مختلف سخن میگوید، یا از روابطی که بین قوم او و طوایف دیگر هست یاد میکند. گاه اشاره دارد به راههای بیابان، واحه ها و آبگیرهای بین راه. در بعضی موارد لاف ها میزند از فیروزیهایی که قوم او بر طوایف دیگر داشته اند. از شکست هایی که طوایف مختلف

از خویشان وی یافته‌اند. از برخوردها ، غارتها ، خونریزی‌ها و دسته - بندی‌هایی که در گذشته بین طوایف مختلف روی داده است و البته فهم آن همه بدون آشنایی باحوال عرب و انساب و ایام آنها ممکن نیست و از این روست که در آغاز کار تدوین ادب عربی آشنائی با نساب و ایام تواریخ عرب راهم برای ادیب لازم دانسته‌اند و مهم^۵ . اما شعر فارسی در عهد غزنوی - شعر عنصری و فرخی - لازمه‌اش آشنایی است با محیط و حوادث روزگار سلاطین مزبور - غزواتشان در هند ، روابطشان با سلاطین و امراء دیگر ، محیط دربار و احوال رجال آنها. در حالیکه آشنایی با این معلومات دیگر البته برای فهم شعر ادیب الممالک یا ملک الشعرای بهار که با وجود حفظ و مواظبت سنت‌های ادبی گذشته شعرشان غالباً مشحون است از حوادث و اوضاع سیاسی و اجتماعی ادوار اخیر ایران کفایت نمیکند. از آنکه معانی دیگر در این اشعار هست و معلومات دیگر . بدینگونه فهم هر گونه شعر مستلزم وقوف بر معانی مناسب آن‌هاست شعر خاقانی و انوری مشحون است از معلومات عصری آنها - طب ، نجوم ، حکمت و حتی فوکلور قوم ، در صورتیکه فی‌المثل شعر عطار و عراقی لازمه‌اش آشنائی است با حکمت و عرفان صوفیه و بدین ترتیب شعر هر شاعر و هر عصر مشتمل است بر معلوماتیکه فهم آن بی وقوف بر آن معلومات ناممکن است یا دشوار . اما بحث در مقصود شاعر امر دیگریست و فهم آن نکته در درجه اول موقوف است بر آنکه معلوم شود کلام شاعر در معنی حقیقت بکار رفته است یا مجاز . مخصوصاً در آنچه مجاز هست و کنایه فهم مقصود شاعر محتاج است بتأمل و تأویل . بعلاوه مواردی

هست که مقصود گوینده و رای ظاهر لفظ است . فی المثل ظاهرش جدی است امانیت شاعر جد نیست هزل است یا طنز . البته بسیاری از اغراض شعر ممکن است بشکل طنز در آید و از صورت جد خارج شود . چنانکه بسحاق اطعمه ، غزل را از صورت جدی بیرون آورده و سوزنی حتی مرثیه را - نمونه اش مرثیه اوست در حق نظامی^۶ بدینگونه است که کلام جنبه طنز پیدا میکند و هزل . طنز البته اختصاص به معنی غیر جدی ندارد گاه معانی جدی هم برنگ طنز بیان میشود چنانکه نمونه آنست بعضی آثار عبید زاکانی و موش و گربه معروف او^۷ . اما آنچه هزل و طیبیت خوانده میشود طنز نیست غالباً خنده انگیزه و غیر جدی . در باب منشاء کومدیا حکماء بحث بسیار کرده اند^۸ از افلاطون گرفته تا برکسون^۹ نکته این است که طنز و هزل کلام را از جدی بودن خارج میکند و زندگی را نشاط میبخشد و سبکی - مثل بازی . با اینهمه شعر و هنر برای تصرف در نفوس بجز بازی و طنز راههای دیگر دارد که مهمترست و قویتر . در هر حال فهم مقصود شاعر در درجه اول لازمه اش درک این نکته است که کلام او ناظرست به جد یا طنز ، به حقیقت یا مجاز . بعلاوه باید دید مخاطب شاعر کیست و شاعر بچه کس نظر داشته است . توجه بهمین نکته است که میزان توفیق شاعر را در رعایت مقتضای حال نشان میدهد . در باب معنی نکته دیگر آنست که باید در شعر ، تناسب بین انواع معانی رعایت شود معنی ممکن است جنبه تعلیمی داشته باشد یا جنبه عاطفی^۹ معنی تعلیمی آنست که محرك یا نتیجه اش تعلیم باشد یا توصیف و معنی عاطفی آنکه محرك و نتیجه اش عواطف باشد و احساسات . بعضی الفاظ هست که معنی شان گاه تعلیمی است گاه عاطفی بعضی هم فقط معنی عاطفی دارند

یا تعلیمی . رعایت تناسب و تعادل - بین این دو جنبه معنی - است که شعر را در حد اعتدال نگه میدارد و این لطیفه ایست که کلام شاعران بزرگ را از کلام شاعران عادی جدا میکند و بآن توجه خاص باید کرد . معانی شعر - آنچه شعر بر آنها دلالت دارد و آنچه مقصود و نیت شاعر است - البته نامحدودست و حتی برخلاف آنچه بعضی شعرای عرب^{۱۰} گفته اند و افعایك عمر میتوان سخن از زلف یار گفت^{۱۱} بی آنکه معنی پایان رسد و مایه یی نماند . با اینهمه صفات معنی محدودست : - وضوح ، درستی ، و مطابقت با مقتضای حال .

شرط وضوح البته در هر نوع بیان - که هدف آن تصرف در نفوس باشد - رعایت کردنی است و بشعر اختصاص ندارد . فایده اش هم آن است که درك معنی ممکن شود و غلط و اشتباه پیش نیاید . با اینهمه در شعر سایه یی از ابهام لازم است تا کلام خیال انگیز باشد و مؤثر و این نیز دقیقه یی است که رعایت کردنش کار شاعران بزرگست و گویندگان عادی که درین باره جانب اعتدال را از دست داده اند شعرشان یا زیاده صاف و ساده است یا فوق العاده مبهم و تاریك . اما درستی در شعر بآن معنی است که گوینده در امر تصویر - همانکه یونیهاتقلید میخوانده اند - دچار خطا نشود . چنانکه اگر معنی هم در حقیقت خطا باشد اما شاعر آنرا بدرست تصویر کرده باشد بر او چندان جای اعتراض نیست و اینجاست که ارسطو تفاوت میگذارد بین خطاهایی که بصناعت شعر مربوط است با خطاهایی که تعلق دارند به امر دیگری که آن امر عرضی است و تبعی . چون به تعبیر حکیم یونانی خطایی که ناشی شده باشد از اینکه شاعر نمیداند مرال ماده شاخ ندارد البته کمترست از خطایی که ناشی شده

باشد از اینکه مرال ماده را بطور ناپسندی تصویر و تقلید کرده باشد^{۱۲}. در هر صورت آنچه در معنی اهمیت دارد در درجه اول آنست که وافی باشد به مقصود. یعنی آنمعنی که برای مدح میآورند در واقع جهت ممدوح مدحی بحساب بیاید و آنچه برای هجو میآورند بحق برای وی هجو بشمار تواند رفت. درباره اغراق و مبالغه هم بحث است که تا چه حد رواست. درست است که در باب قیاسات شعری گفته اند فایده شان آنست که معانی بزرگ را خرد جلوه دهد و معانی خرد را بزرگ^{۱۳} و حتی بعضی بر شعر طعن کرده اند: چون اکذب اوست احسن او^{۱۴} لیکن درین باب غالباً آنچه را با عقل مخالف باشد یا بسرحد امتناع عقلی کشد جایز نمیشمارند و حتی بعضی نقادان بر شعر گویندگان طعنه ها دارند از آنکه مبالغات آنها با آداب شرع یا آداب عرف منافی است^{۱۵}. نکته دیگر که در باب معنی اهمیت دارد ابتکار است و تازگی. معنی که مسبوق باشد غالباً موجب نفرت یا کسالت طبع خواننده شعر آشنا میشود و تأثیری در نفوس نمیتواند داشت. با اینهمه تکرار معانی شایع موجب پیدایش سنتهای ادبی میشود که همه جا اساس ادب رسمی است - ادب کلاسیک. شوق عامه بمضامین تازه و اظهار ملال از حرفهای مکرر عامل عمده است در جستجوی معانی بکرو تازہ. بعضی شاعران در تلاش معنی تازه با فراط میگردانیده اند و همین نکته است که شعر بعضی شعراء هند مثل فیضی و غالب، و مخصوصاً عبدالقا در بیدل را گاه زیاده ناگوار کرده است. تنوع جوئی در مضامین بعضی شاعران را واداشته است به تفنن در بیان معانی شایع. با این شیوه است که شاعر می تواند آنچه را نزد عامه

زشت است و حقیر بزرگ جلوه دهد و زیبا و آنچه راحا کی از پستی است و خواری نشانه‌یی فرانماید از غرور و سرفرازی . رباعی کمال اسمعیل ، که تشبیه باژگونه‌بی کرده است راجع بمشك و خون بنابر مشهور او را در خور يك لقب افتخار آمیز کرد - خلاق المعانی^{۱۶} مرثیه‌یی هم که ابو الحسن انباری ساخت در حق ابن بقیه نمونه يك توفیق جالب است درین باب^{۱۷} . درین قصیده از منظره خواری يك وزیر مغضوب که او را بدار زده‌اند ، مردم بتماشایش آمده‌اند ، اطراف دارش آتش روشن کرده‌اند ، از منظره مصلوب که توی هوا معلق مانده است ، دستهایش را بطرف مردم دراز کرده است ، بله از تمام این رسوایی‌ها و خواری‌ها وی تصویرهایی ساخته است تازه و جالب . بالای دار رفتن وزیر را در حال مرگ تعبیر می‌کند باینکه در مرگ هم مثل حیات سرنوشت او بلندی است و بلندی گراییی . تماشاییانی را که در اطراف دارش آمده‌اند تشبیه می‌کند بآنهایی که در زمان حیات وی نزدش می‌آمدند برای دریافت صله . دستش را هم که بجانب مردم دراز کرده است مانند می‌کند بآنکه در روزگار حیات دست بسوی مردم دراز می‌کرد : با آنها اشاره می‌کرد ، سخن می‌گفت و ، صله‌شان داد . حتی آن آتش را که دور دارش افروخته‌اند تشبیه می‌یابد بآن شمع‌ها که شب‌ها در خانه وزیر روشن می‌شد ، از برای بزم - افروزی‌ها . بدینگونه با تصرف در بیان معانی از جزئیاتی که مناسب بود برای يك کاریکاتور مضحك ، يك مجسمه عظیم ساخت - قوی و مؤثر . از تأثیر و قدرت این طرز بیان بود که عضدالدوله دیلمی باچندان دشمنی که نسبت باین وزیر داشت وقتی مرثیه را شنید آرزو کرد که کاشکی بجای ابن بقیه بود - مصلوب^{۱۸} . این نوع تصرف در معنی تفنن است و تنوع و

کوششی است برای پرهیز از ابتدال .

درست است که بهرحال دوری از ابتدال لازمه‌اش جستجوی معانی غریب است لیکن اگر شعر تمامش فقط معانی غریب باشد شعر نیست معماست . البته معنی اگرهم مشترك باشد یا مسبوق شاعر بزرگ میتواند آنرا طوری تعبیر کند که نتوان مسبوقش خواند یا منتحل . اینجا است که مسأله سرقات دقیق میشود و تمیز بین معنی مأخوذ و مبتکر دشوار . در مورد معانی مشترك حتی فکر توارد هم پیش میآید - که در بعضی موارد قبولش اجتناب ناپذیرست و تنها راه برای حل مشکل . بعلاوه در نقد، ادعای آنکه يك معنی ابتکاریست و بی سابقه کاریست دشوار و که میتواند بدرستی ادعا کند که فلان معنی را اول بار فلان شاعر گفته است و پیش از او سابقه نداشته است ؟

از این روست که بعضی صاحب نظران ابتکار را عبارت دانسته اند از تقلیدی ناخود آگاه و تفتیش نشده . بله ، چون در زیر آسمان هیچ چیز تازه نیست سنکا* حکیم رومی بخود اجازه میدهد بگوید هر چیز که کسی خوب بیانش کرده باشد مال من است^{۱۹} . این دعوی نیز در واقع تاحدی درست است . بسا که در خواندن يك قطعه شعر دریافته ایم که شاعر همان چیزی را میگوید که بارها بخاطر خود ما گذشته است و يك نشان شعر خوب همین است .

شعر و قصه

خیال انگیزی شعر البته اختصاص به قافیه و وزن ندارد تخیلی که در ماده آن هست نیز تأثیر عمده دارد در سرایت دادن خیال شاعر بدیگران - مثل يك بیماری . این تخیل آفریننده مخصوصاً در قصه جلوه دارد که ارسطو آنرا تقریباً اساس مضمون دانسته است^۱ برای شعر: قصه رزمی و قصه بزمی .

در واقع مخیله شاعر با ترکیب آزاد حادثه‌های مختلف، حادثه‌های واقعی و حادثه‌هایی که واقع شدنشان معقول است یا محتمل، قصه‌های تازه می‌سازد - قصه‌های بزرگ از رزمی و بزمی. قصه‌های رزمی یادگار جنگ‌ها و دلاوریهای گذشته اقوام است. یادگار جوش و خروش تهاجمات و تدافعات تاریخی اقوام . قصه‌های بزرگ‌گشت از سرگذشت دلاوران بزرگ . سرگذشت اخیلس‌ها ، و رستم‌ها. سرگذشت کسانی که قدرت جسمانی آنها غول‌آسا است و کارهایشان نیز مناسب با قدرت جسمانی‌شان. در عین حال اعمال آنها در مقایسه با قدرت و استعداد جسمانی انسان

عادی عجیب بنظر میآید و افسانه‌ی . این است آنچه نقادان ماحماسه میخوانند و یونانیهای قدیم اپوس میخوانده‌اند یعنی قول و چامه^۲ . شعر حماسی در واقع عبارت است از قصه منظوم راجع به قهرمانان گذشته و کارهایشان - : کارهای شگفتشان .

نمونه کلاسیک و کامل آنهم دو منظومه رزمی قدیم یونانیست . ایلیاد* و اودیسه* منسوب به هومر* که منظومه لاتینی انهئید* اثر ویرژیل* رومی تقلیدی است از آنها . در قرون وسطی اسباب بیشتر فراهم شد برای پیدایش حماسه‌ها - حماسه‌های جدید خاصه دینی . داستان انگلیسی بولف* حماسه فرانسوی رلان* و منظومه آلمانی نی بلونگن* بیش و کم از اثر ویرژیل تأثر داشت و از میراث کلاسیک قدیم . اما در منظومه تاسو* و بهشت گمشده میلتن* حماسه اروپائی رنگ تازه یافت - رنگ تورات و رنگ دیانت^۳ .

در هر حال اپیک که در اروپا با نام هومر ، ویرژیل ، کاموئنس* ، تاسو ، و کلوپشتوک* همراه است از حیث جوهر و ماهیت همان است که در فارسی نام فردوسی رادر رأس یک کاروان از شاعران حماسه سرا قرار داده است و همراه اوست دقیقی ، اسدی و دیگران . عظمت و شکوه حوادث این قصه‌ها غالباً آنها رادر عرصه‌ئی از زمان قرار میدهد که درک آن آسان نیست : زمان جنگهای تروا ، دوره جنگهای صلیبی ، روزگار قهرمانیهای اروپائی ،

*Iliade

*Odyssee

*Homère

*Enéide

*Virgile

*Beowulf

*Chanson de Roland

*Niebelungenlied

*Tasso

*Milton

*Camoens

*Klopstock

عهد اخپلس‌ها و رستم‌ها^۴ . در حقیقت با آنکه این حوادث بصورتیکه در حماسه‌ها روایت شده است افسانه است و زادهٔ تخیلهای آفرینندگان گمنام قرون ، شاعرانشان تقریباً همه جا آنها را تاریخ پنداشته‌اند : حوادث واقعی . در صورتیکه این اشعار هر جا و اوقات تبدیل به تاریخ میشود جوهر شعری خود و قوت و عظمت آنرا از دست میدهد از آنکه در تاریخ آنچه اهمیت دارد راست بودن است و در حماسه بیش از هر چیز دیگر اهمیت در شگفت‌انگیزی است و راست نمایی . واقعیهایی که مضمون حماسه است شرطش آنست که هم وحدت و پیوستگی داشته باشد هم تمامیت بعلاوه باید در آن کرداری باشد شایستهٔ يك قهرمان - يك موجود که بالاتر از مردم عادی است^۵ . بله حماسه هم مثل تراژدی بدایتی دارد که آغاز داستان است و شروع بحران آن . بعد عقده است که داستان را باوج شکوه و قدرت میرساند و آنجاست که قهرمان داستان قدرتش جلوه گر میشود و عقده گشایی کاراوست - که در واقع همین گشایش نهایت داستان است . این پیوستگی که از بدایت داستان تا نهایت آن ادامه دارد از حماسه - نیز مثل تراژدی - امری میسازد تام و واحد . هر چند که بقول ارسطو آنقدر که در تراژدی وحدت تحقق پیدا میکند در حماسه نمیکند^۶ . با اینهمه در حماسه خیلی بیشتر از تراژدی امور خارق‌العاده مداخله دارد از آنکه کار انسانهای فوق‌العاده بیشتر از کار انسانهای عادی محل توجه و مداخلهٔ خدایان و غیبی‌ها تواند بود . فی‌المثل مداخلهٔ مکرر خدایان در وقایع ایلپاد و قصهٔ سیمرغ در کارهای دستم مداخله موجودات غیر انسانی است در سرنوشت انسانها . این نکته از عوامل اصلی است در ایجاد آن امری که اساس حماسه است - : شگفت‌انگیزی . نهایت آنکه رعایت اعتدال

در این امر شرطی است برای حصول شرط دیگر حماسه : - راست نمائی^۷ . در حقیقت بی این دو اصل شعر حماسی بوجو نمیآید و قبول حماسه سرایان را از درجه توفیقی که درین مهم یافته اند قیاس میتوان کرد . قصه رزمی منظوم در نزد اعراب سابقه ندارد و در نثر هم اگر آثاری چون سیرت عنتر و امثال آنها هست نه عربی خالص است نه رزمی صرف^۹ . آنچه در ادب عرب حماسه خوانده میشود اپیک نیست از نوع لیریک محسوبست و بحث در آن جای دیگر دارد . اما در ایران قصه های رزمی بسیار بوده است و منشأ حماسه ایرانی به قبل از اسلام میرسد و اوج کمال آن نیز شاهنامه است .

حماسه های که بعد از فردوسی بوجود آمد نه از حیث قدرت بیان شعری بپای کار او میرسد نه از جهت توجه بدقایق فنی . با اینهمه وجود لحن حماسی واحد در آثار حماسه سرایان قدیم فارسی - از دقتی تا اسدی - حاکی است از وجود سنن قدیم در مأخذ اصلی حماسه ملی ایران احتمال ایرانی بودن اصل بحر متقارب نیز تا حدی موید این دعویست با این همه امروز که تمایلات ضد سنتی در شعر پیدا شده است بحر متقارب نیز - خاصه با همان صورت شاهنامه - برای حماسه ضرورت ندارد و اگر یک شاعر معاصر - سیاوش کسرائی - که خواسته است از قصه آرش کمانگیر حماسه بی تازه بسازد نتیجه کارش مشکوک شده است ، تنها سببش فقدان لحن شاهنامه نیست روح قرن و بی توجهی به غرور و حماسه نیز در این قضیه تأثیر دارد .

با اینهمه آرش کسرائی در جای خود قوی است و موثر . این آرش که پهلوان ایرانست وقتی می خواهد تیری بیندازد که مرز ایران زمین را

تعیین کند تمام نیروی وجود خویش را در آن کمان میگذارد همانگونه که رولان قهرمان حماسه فرانسوی هم جایی که مجروح و خسته ناچار میشود در دم آخر زندگی شارلمانی را بکَمَك بخواند تمام قوت و تمام وجود خود را در آن نفس بلندی میگذارد که در شاخ خویش میدمد چنانکه خون از شقیقه‌هایش بیرون میآید. باری با وجود قدرتی که در داستان آرش هست اگر حماسه‌اش امروز در عقده فراموشی بیفتد شاید يك سبب عمده‌اش آنست که دیگر عصرش گذشته است: عصر جنگهای نژادی و تعصب‌های قومی. در هر حال شاهنامه فردوسی هر چند در اجزاء تاریخ خود- فی المثل وقایع اسکندر، داستان اردشیر و شاهپور- هم از عناصر حماسی خالی نیست اما عمده حماسه آن محورش وجود رستم است و با مرگ رستم حماسه شاهنامه دیگر خاتمه مییابد. این حماسه مفصل که در جریان يك دوران طولانی - تمام مدت فرمانروائی سلسله کیان- دوام دارد سلسله‌یی از حوادث شگفت انگیز عظیم است که وجود رستم اجزاء مختلف آنرا بهم میپوندد. در واقع حتی اجزاء مختلف این حماسه بزرگ بایکدیگر ارتباط مرتب و معین دارند چنان که هر يك از اجزاء آن، قهرمان بزرگ حماسه‌های ایران را يك قدم تازه بسرنوشت خویش، پایان کار خویش، نزدیک میکند: نامجوئی‌ها، جنگها و پیروزیها. سرنوشت شوم فرزند کشی، کناره‌گیری، و بازگشت همه اینها اجزاء مسلسل يك وحدت را تشکیل میدهند. در تمام این اجزاء شاعر اوج بیان را که بهمان سبب بعضی نقادان قدیم، شاهنامه را با قرآن مقایسه کرده‌اند^{۱۰} چنان حفظ کرده است که کلام از جهت شاعری و شیوه‌های آن غالباً در حد والاست - یعنی نمط عالی. و این است

نکته‌یی که شاهنامه را از سایر آثار حماسی جدا میکند . البته غیر از شاهنامه و گرشاسب‌نامه که حماسه ملی است منظومه رزمی شامل حماسه های دینی هم هست که در بیان قصه‌های مذهبی است - حیدر نامه‌ها ، ابو مسلم نامه‌ها و امثال آنها - که زود باوریهای عامه آنها را از عناصر خیال‌انگیز در آکنده است و معجزات و کرامات غالباً رنگ‌تندی از امور خارق‌العاده بآنها زده است . البته نبوغ هیچیک از شاعران گذشته نتوانسته است از آنمیان چیز قابلی بوجود آورد . در آنها خوش‌باوریها و گزافه‌کاریهای عامیانه که هست نه جایی برای شگفت‌انگیزی گذاشته است نه مجالی برای راست‌نمایی . با اینهمه تخیل آفریننده عامه‌کاری را که در حماسه دینی نتوانسته است انجام دهد در منظومه رزمی تاحدی جبران کرده است . چنانکه ادب فارسی نمایشگاه پرمایه‌یی شده است از این منظومه های رزمی - : واقعی و خیالی .

منظومه رزمی موضوع عشق است و زندگی : عشقهای نامراد و هم چنین عشقهای کامیاب اما در آکنده بموانع و رقابتها . عمده این داستانها مأخوذست از قصه‌های قدیم - : داستانهای عامیانه ، یا قصه‌هایی که از اقوام دیگر اخذ شده است . ویس و رامین فخر گرگانی که گویند یادگار است از عهد اشکانیان و از بسیاری جهات یادآور داستان اروپائی ترستان و ایزوت - نمونه‌یی است از آنچه شاعران قصه ساز از حکایات قدیم اخذ کرده‌اند . نمونه دیگر داستان شیرین و خسروست و افسانه‌های راجع به بهرام گور که در هفت گنبد جمع شده است . حکایت وامق و عذرا نمونه‌یی است از آنچه ظاهراً مع‌الواسطه ادب پهلوی از یونانی اخذ شده چنانکه لیلی و مجنون را از عرب گرفته‌اند و از داستانهای

راجع به قیس بنی عامر. بعضی شاعران فارسی گوی هم ، درهند ، قصه‌ئی چند ساخته‌اند از روی قصه‌های سندی و هندی -- قصه‌های بزمی. از اینها گذشته از مأخذ تفاسیر قرآن - تورات و افسانه‌های یهود -- بعضی شاعران قصه‌های منظوم پرداخته‌اند -- مثل قصه یوسف و زلیخا و قصه سلیمان و بلقیس . چنانکه داستانهای اسکندر هم منشاء قصه‌ها شده است قصه‌هایی غالباً بزمی که بعضی از آنها موج بیرنگی از حماسه نیز دارد باری قصه‌های بزمی در شعر فارسی انواع گونه‌گون دارد و تخیل آزاد و آفرینشگر شاعران در پدید آوردن اینگونه قصه‌ها از منابع مختلف الهام یافته است و عناصر گونه‌گون را بهم آمیخته . بعلاوه در بعضی موارد حوادث زنده و جریانهای نیمه واقعی منشاء الهام شاعران شده است چنانکه عشق مشهور محمود به ایاز که در آثار معاصران او نیز بدان اشارت هست^{۱۱} در ادوار بعد تدریجاً مایه مناسبی شده است برای يك قصه بزمی ، و بسیارند شاعرانی که بنظم آن قصه پرداخته‌اند - هر چند نه با قدرت و مهارت کافی . در هر حال با وجود تقید به مراعات طرح و اساس قصه که بیشترشان بیش و کم نزد عامه مردم شناخته بوده است تخیل قصه سرایان مکرر در این داستانها مجال تصرف یافته است . با اینهمه در بین سرایندگان قصه‌های بزمی هیچ شاعر دیگر بیشتر از نظامی گنجوی - که سایرین بیش و کم مقلدان واقعی او محسوبند - توفیق قدرت نمائی نیافته است . در واقع در داستان هایی که مسبوق است به زمینه‌های موجود - تاریخی یا خیالی - مجال شاعر در سخن پردازی و در ساختن شاخ و برگهای مناسب برای قصه محدودست. چنان که در حماسه نیز چون شاعر غالباً داستانی را می‌پردازد که عامه از آن

آگاهند مجال کافی ندارد تا باتخیل آفریننده خویش قصه را رنگ و جلوه دلخواه بدهد. از همین روست که تقید فردوسی به نقل و نظم عین روایت خداینامه‌ها و دقت و وسواسی که درین کار دارد^{۱۲} دشواری کار او و همچنین اهمیت توفیق او را درین کار نشان می‌دهد و اثر او را بیشتر موجب تحسین میکند و مایهٔ اعجاب.

نظامی هم در منظومه‌های بزمی خویش - از جمله در لیلی و مجنون که خواننده با چارچوب حکایت آشنائی قبلی دارد - با همین مشکل روبرو است. بیهوده نیست که حتی يك لحظه هم اندیشهٔ این مشکل او را در قبول پیشنهادی که از جانب پادشاه جهت نظم کردن این داستان باو میشود مردد میدارد زیرا در چنین داستانی - که اساس موضوعش عبارتست از يك عشق نوید بین دو دودلداده از دو قبیلهٔ متخاصم - چون صحنهٔ حوادث دیار عرب است و اقلیم خشك و مردم نامراد آن کار شاعر در صحنه آرایبی دشوار است و چون دهلیز افسانه تنگ است ناچار در چنان تنگنایی بقول شاعر گردد سخن از شد آمدن لنگ. از آنکه برخشکی ريك و سختی کوه، که در آن جز بندوزنجیر و جز ریگ و بیابان هیچ چیز نیست چه مجال هست تا شاعر نکته‌دانی کند و سخن پردازی^{۱۳}. با اینهمه قدرت بیان او از همین داستان خشك پر نو میدی شاهکاری ساخته است درخشان و باشکوه.

البته در این قصه و سایر قصه‌های رزمی که نظامی و دو مقلد بزرگ او خسرو و جامی ساخته اند - هم حرکت و عمل هست هم آنچه اروپائیها انتریگ میخوانند. بعلاوه توصیف عواطف و هیجانات واقعی، آنها را رنگی میدهد شایستهٔ درام - درامهای بزرگ. و از این

جاست که گاه بعضی از این داستانها درامهای بزرگ اروپائی را بخاطر میآورد. از جمله لیلی و مجنون یادآور رمثوژولیت* میشود و ویس و رامین فاجعه ترستان و ایزوت* را بیاد میآورد^{۱۴}. باری ادب فارسی در آگنده است با انواع قصه‌ها - قصه‌های رزمی و بزمی. مخصوصاً قصه‌های بزمی غیر از آنچه از احوال عشاق و نام‌آوران گذشته مایه دارد، در قصه‌های عامیانه و قصه‌های دیو و پری آب‌شخوری غنی میتوان دریافت قصه‌های دیو و پری که انعکاس آنها محیط هزار و یکشب را در نمونه‌ی خلوت‌های از هفت‌گنبد بهرام گه‌گاه تجدید میکند رنگ خیال‌انگیز شاعرانه دارد و تمام کارهای غریب و نامعقول در جو آنها ممکن است و معقول. از آنکه قلمرو آنها سرزمین خیال است - سرزمین دیو و پری.

در قسمتی از این قصه‌ها - و همچنین در قصه‌هایی از نوع هزارویک شب تأثیر عوامل غیر ایرانی - یهودی، هندی، و یونانی - قابل ملاحظه است و کثرت اینگونه قصه‌ها و شهرت و رواج فوق‌العاده آنها است که در گذشته شاعران ما را از ایجاد و ابداع قصه‌های خیالی مانع میآمده است از آنکه شاعر شرقی - شاعر اسلامی - غالباً بقدری مواد موجود برای نظم قصه در اختیار داشته است که حاجتی بابداع قصه تازه‌ی احساس نمیکرده است. بعلاوه انصراف از واقعیت و گریز بآنچه خیالی و وهمی بیش نیست با ذهن واقع‌جوی او غالباً مناسب نبوده است از این رو قصه‌های فارسی - غالباً - مسبوق است بمواد موجود، بآنچه حکایات واقعی بوده است یا حکایاتی که واقع شد نشان محتمل تواند بود اما همین نکته سبب شده است که تخیل آزاد، تخیل شاعرانه او مجال کافی نیافته است - تا آنگونه که در مغرب رسم بوده است - به

ابداع قصه‌ها پردازد . تخیل او کارش غالباً عبارت بوده است از ترکیب و تالیفی بیش و کم آزاد از مواد و قصه‌های مسبوق و موجود . ایجاد و ابداع قصه‌ای - از هیچ - کاری است که نزد شاعران ما بندرت رایج بوده است و پیشرفت در آن موقوف است بآینده . آیا همین نکته کافی نیست که تاحدی، سبب بوجود نیامدن داستان‌های بزرگ - رمان - را نیز در نثر قدیم فارسی بیان کند ؟ . . .

انواع غنائی

در ترکیب ماده شعر بعضی وقتها اهمیت حس بیش از تخیل است و این نکته مخصوصاً در آنچه شعر غنائی خواننده میشود بیشتر صادق است. از آنکه درین نوع شعر خیال انگیزی ناشی از حس است - حس خیال انگیز. حس نزد حکما عبارتست از قوه‌یی که انسان بوسیله آن از صورتهائی که ادراک میکند متأثر میشود - تأثیری از مقوله لذت یا الم، شهوت یا غضب. شاعر آن تأثیر را بوسیله شعر القاء به غیر میکند و بدینگونه آنچه برای شاعر حس است برای غیر - که از القاء شعر آنرا دریافته است تبدیل میشود به تخیل. چرا که غیر بی آنکه صورتهای ادراکی شاعر را دریافته باشد از طریق آنچه شاعر در توصیف و تقلید آن صورتهای ساخته است تاحدی نظیر آن صورتهای در خاطر میآورد یعنی صورتهای و معانی را در غیاب موجبات واقعیشان بخاطر میآورد و تخیل همین است. آنکه در کنار بخاری اطاق خویش نشسته است و شعری را مطالعه میکند که کمال اسمعیل در وصف برف سروده است^۱ بسا که گاه چنان تحت

تأثیر ادراکات واقع میشود که گویی نیش گزندۀ سرمای کوهستان را در مغز استخوان خویش حس میکند. اینجا است که حس شاعر از طریق القاء به غیر منتقل میشود و بی آنکه برف و سرمایی وی را متأثر کند خیال سرما در وی تأثیر میکند. این خاصیت البته تنهایی آنچه جسمانی است منحصر نیست احوال نفسانی از خشم و ترس و رشک و شوق و اندوه و شادی نیز در غیر بوسیله شعر القاء میشود و خیال وی را تحریک میکند و شعری که جلوه گاه چنین احوال است اگر چند خود مبتنی بر خیال نیست اما خیال انگیز است و مؤثر. اینست آنچه امروز شعر غنائی خوانده میشود - بمعنی وسیع و عام کلمه. مضمونش هم نه - مثل درام - عمل است نه - مثل قصه - روایت. چیزیست که احوال و ادراکات نفسانی را تصویر میکند و تلقین. انواع این احوال و احساسات است که اغراض شعر را چنانکه نزد قدما معمول بوده است بیان میدارد - وصف، مدح رثا، فخر، هجا، و غزل... انواعی که همه را تحت عنوان کلی شعر غنائی - بمعنی وسیع کلمه - میتوان درج کرد.

از جمله در آنچه وصف خوانده میشود یا توصیف، شاعر آنچه را وسیله حس خویش - در مشاهده یا مطالعه چیزی - دریافته است بوسیله شعر منتقل به غیر میکند و شعر او که در واقع ظرف حس اوست خیال غیر را بر میانگیزد تا نظیر آن حس در وی نیز پدید آید و بدینگونه است که شاعر خواننده را در تماشای آنچه نزد خودش جالب بوده است انباز میکند و در نفس او تصرف میکند و تأثیر. توصیف نه فقط قصه را - از رزمی و بزمی - روح و حرکت میبخشد شعر غنائی را هم خواه غزل باشد یا قصیده غنی میکند و پرمایه. البته وصف ممکن است مستقیم

باشد و بی واسطه - از طریق برشمردن احوال و اوصاف چیزها. یا غیر مستقیم - و از طریق تشبیهات و استعاراتی که بتوان بوسیله آنها اوصاف و احوال چیزها را دریافت . اینجا است که تشبیه و ملحقات آن هم بر- خلاف پندار قدامه - که هر کدام از اینها را جداگانه جزو اغراض شعر شمرده است - به وصف ملحق میشود^۲ . جایی هست که وصف شامل تفصیل است در جزئیات . فی المثل شاعر خانه روستایی یا منظره غروب آفتاب دهکده خویش را - مستقلاً یا ضمن يك قصه منظوم - چنان با جزئیات وصف میکند که کلام او در غیر همان حس و همان تأثر را بر- میانگیزد که آن مناظر در شاعر داشته است. مواردی هم هست که وصف فقط کلی است و شاعر از توصیفی که میکند جزالقاء و تلقین يك حالت عام و کلی در غیر نظری ندارد از آنکه میخواهد از آنچه خود دریافته است به غیر فقط گوشه‌یی نشان دهد - گوشه‌یی مبهم و مرموز . اصرار و افراط در همین طرز فکر است که شعر قدما را از آنچه امروز رنگ محلی میخوانند تقریباً خالی کرده است چنانکه شاعر رازی و شاعر غزنوی طلوع و غروب آفتاب را تقریباً بیک گونه وصف کرده‌اند و توصیف بهار و خزان چنانکه فی المثل در شعر فرخی و معزی هست نه بهار و خزان سیستان یا غزنه است نه بهار و خزان مرو و نیشابور . گویی بهار بهشت است و خزان قیامت. از آنکه اغراق شاعرانه نزد قدما آنچه را موضوع وصف میشده است تبدیل میکرده به امری کلی ، عام و مجرد - تقریباً چون مثل افلاطونی. البته اغراق شاعرانه تنها همین به وصف اشیاء و احوال - محدود نمیشود در وصف اشخاص - ممدوح و محبوب زنده و مرده - نیز این اغراق شاعرانه هست و همانست که مدح و غزل و فخر

ورثا را بوجود میآورد . چون اغراق شاعرانه است که معانی بزرگ را خرد جلوه میدهد و معانی خرد را بزرگ وقتی شاعر آنرا در توصیف اشیاء بکار برد وصف پدید میآید - یعنی وصف شاعرانه . در صورتیکه آنرا در وصف خویش یا قوم و تبار خویش بکار برد فخر بوجود میآید یا مفاخره - که اعراب همان را حماسه میخوانده‌اند^۳ . همین توصیف اغراق آمیز را وقتی شاعر در حق معشوق و احوال عشق و عاشقی استعمال کند غزل است - یعنی نسیب و وقتی در باره عزیزی از دست رفته بکارش بر درثانام میگیرد یا مرثیه . همچنین وقتی آن را در توصیف کسی بکاردارند که تمجید و تملق او مطلوب است مدح خوانده میشود یا نعت و منقبت و اگر در باره کسی استعمال کنند که مقصود تحقیر یا تهدید اوست - هجوست یا هجا . بدینگونه تمام اغراض شعر را میتوان برگرداند به وصف و ازینجاست که وصف در فنون شعر اهمیت دارد و اغراض دیگر بیش و کم تابع آن بشمارند و وابسته بدان . البته قدرت و استعداد شاعران در تمام این اغراض يك اندازه نیست شاعرانی هستند که قدرتشان در مدیح است یا فخر شاعران دیگر هستند که در هجا بیشتر قدرت دارند یا در رثاء . تفاوت در طبع است و در آنچه شاعر را بسرودن شعر بر میانگیزد . شاعری هست که خشم او را به شاعری و امیدارد شاعر دیگری در غلبه میل و محبت سخنسرایی میتواند کرد و شاعری هم هست که تنها آزو توقع میتواند تاردلش را بلرزاند و به نوا در آورد . در بین شاعران عرب بسیار بوده‌اند کسانی که به تأثیر این عوامل نفسانی در پیدایش شعر توجه داشته‌اند . عبدالملك مروان از کسی پرسید که اکنون هیچ شعر گویی ؟ گفت درین اوقات نه شراب خورده‌ام نه طرب داشته‌ام نه خشم گرفته‌ام

و شعر جز در یکی ازین سه حال نگویند. نیز آورده اند که یکی از کثیر عزه پرسید چرا ترك شاعری کرده یی ؟ جواب داد که جوانی رفت و سرکشی نمود. عزه مرد و شادی نمود عبدالعزیز مروان هم وفات یافت و رغبت نمود؛ یعنی دیگر چه سبب برای شاعری هست ؟ حافظ میگوید کی شعر ترانگیزد خاطر که حزین باشد ؟ و انوری وقتی در عالم ادعا از حرص و غضب و شهوت دست فرو می شوید مدعی میشود که هم دست از مدح کشیده است هم از هجو و غزل^۵ نقادان و صاحب نظران از خیلی قدیم متوجه بوده اند که استعداد شعرا و مهارت و قدرتشان در انواع مختلف تفاوت دارد چنانکه نشانه آشنایی باین نکته را هم در کلام افلاطون میتوان یافت در یونان قدیم ، وهم در نزد ابن قتیبه - ادیب و نقاد قدیم عرب^۶ . بندرت ممکن است اتفاق بیفتد که يك شاعر غزل سرای طراز اول در مدح هم بهمان درجه قوی باشد یا کسی که در اشعار اخلاقی و تعلیمی قدرت و مهارت دارد در ساختن قصه های رزمی یا بزمی هم بهمان اندازه قدرت داشته باشد و مهارت. البته در هر يك از این انواع و اغراض شعر، ادب گذشته نام هایی بزرگ عرضه داشته است و از آنهاست که میتوان تا اندازه یی به حدود و شروط هرفنی پی برد . باری وصف ممکن است مستقیم باشد و بطریق خبر یا غیر مستقیم باشد و انشاء. هدف توصیف هم ممکن است فقط تصویر باشد - تصویر اشیاء و طبیعت. اما حتی در چنین حالی نیز توصیف شاعرانه هرگز يك تصویر مجرد نیست تصویر یا صورتیست از طبیعت بدانگونه که در آینه ذهن شاعر منعکس میشود و از اینجا است که تقلید شاعرانه عبارت میشود از انسان باضافه طبیعت . گرایش به رئالیسم و ناتورالیسم مطلق در این موارد ادعائی است واهی

و یا لا اقل غیر شاعرانه . ابهام مه آلودی که طبیعت ستائی نیمایوشیج را
 بآنسوی رئالیسم میکشانند سبب عمده‌ی بی‌است که کلام او را با وجود نارسائی
 های دستوریش شاعرانه‌تر جلوه میدهد تا توصیفات عریان بعضی شعرای
 نئو کلاسیک امروز . بعضی موارد هم هدف از وصف و توصیف شاعرانه
 تنها تحریک علاقه یا نفرت است در غیر- نسبت به يك امر، يك منظره
 یا حالت . اینجا است که شاعر تقیدی بوصف دقیق ندارد . همین که بتواند
 حالتی را - که خود از تماشای شیئی یافته است- در غیر القاء کند برایش
 کافیست . در هر حال طبیعت- و انسان که جزئی از آنست- در شعر شاعران
 تصویر میشود. جز آنکه شعر شاعران به ندرت آن را چنانکه هست نشان
 میدهد چون کار شاعر آنست که با قیاسات شعری معانی خرد را بزرگ گرداند
 و معانی بزرگ را خرد نشان دهد غالباً برای خیال انگیزی و تصرف در اذهان
 طبیعت و انسان را یا بهتر از آنچه هست عرضه میدارد یا بدتر . هیچ چیز
 چنانکه هست در شعر نمی‌آید - جز آنکه شعر را تباه کند - و فاقد لطف و
 تأثیر اما این طبیعت ستایی که در شعر هست از تأثیر تربیتی خالی نیست. انسان را
 بسادگی بزندگی ساده و دور از هیاهو دعوت میکند و وجود وی را از عشق
 بسادگی بخلوت و انزوای بشادیهای بی شائبه حیات می‌آگند. توصیف طبیعت
 در بعضی موارد حاکی است از انس و علاقه واقعی بطبیعت. البته نزد عارف
 طبیعت بیجان نیست زنده است و مثل هر زنده‌ی شوق و حرکت دارد و
 حتی عارف صدا و حرکت نبض آنرا هم میتواند حس کند . روح شاعر
 - شاعر واقعی مثل سعدی و مولوی - است که این شور و حرکت کیهانی
 را ادراک میکند و از زبان تمام اجزاء کائنات پیغام محبت میشوند و یا که
 خود را چنان با تمام عوالم پیوسته می‌بیند که درد دنیا هر ذره‌ی - که تکان
 بخورد یا نابود شود وی چنان می‌پندارد که چیزی از وجود خودش کم شده

است و با چنین احساس با تمام کائنات احساس خویشاوندی میکند و میتواند مثل سن فرانسوآ داسیز* قدیس قرون وسطی باد و خاك ابرو و سنگ و درخت را هم برادر خویش بخواند : - برادر باد ، برادر ابر ، برادر سنگ ، برادر خاك . همین احساس پیوند با جهانست که شاعر را آشنا میکند فی المثل بازبان درخت با حرف ها و درد دل های درخت . چنانکه سیاوش کسراهی در غزلی برای درخت راز و نیازها با این جوانی روینده دارد - مثل راز و نیازی که به يك زن زیبا میتوان کرد . حتی بیان شاعر ممکن است يك لحظه ، خواننده را بیاد پل والری* بیندازد که دلکش ترین و ژرف ترین اندیشه های چنار را در پای بندیی که بخاك دارد در ضمن يك قطعه بیان میکند^۷ قطعه ابر زمستانی اثر دکتراحمدی هم چنین شعریست . با جوش و هیجان رمانتیک اما حاکی از ادراک درست از طبیعت و شادیها و دردهایش . با این همه طبیعت آنچنانکه در کلام منوچهری ، لامعی و قاآنی وصف میشود چنان از سادگی بیان که مقتضای طبیعت است بدور می نماید که از آن اوصاف جز به ندرت نمیتوان در غور طبیعت فرو رفت و اینجاست ضرورت تجدید نظر در شناخت طبیعت - کاریکه شعرای امروز از نیما و دیگران آغاز کرده اند . هر چند در ارزیابی توفیق آنها جای بحث هست . مسأله دیگر درین باب عبارت است از بحث در باب مدیحه سرایی . این مدیحه دوستی و تأثر از مجامله و تملق شاعران البته اختصاص بادیب فارسی و یا دینای اسلام ندارد و متأسفانه از طبایع مشترك انسان است . چنانکه هم حکام و جباران یونان و روم از این شراب دروغ مست میشده اند هم خنیاگران و نوازندگان درگاه خسروان باین افسون دل های سخت

آنها را نرم میکرده‌اند . حتی در جامعهٔ امروزی غرب هم جباران واقعی یعنی طبقات عامه در مقابل تملقات نواز شکر عوام فریبان تسلیم میشوند- خاصه در مواقع انتخابات و اخذ رأی. تملقات عاشقانه هم که موضوع غزل است تأثیرش مخصوصاً در طبقات مخاطب بسبب طبع مدیحه‌دوستی آنهاست که خود ناشی است از فطرت انسانی ... در هر حال قسمت عمده‌یی از آثار قصیده‌گویان ما عبارت است از همین مدایح و ملحقات آنها :- فخر، رثا ، عتاب ، هجا ، اعتذار، و غزل . در بین این ممدوحان بوده‌اند کسانی که از خوش باوری خویش یا از تلقین شعرا واقعا این مدایح پوچ را وسیله‌یی تقلقی میکرده‌اند برای جاویدان کردن نام خویش چنانکه شعرائی هم بوده‌اند که شهرت رودکی را - خاقانی شهرت عنصری را و ابن یمین قبول و شهرت عنصری و انوری را- بیشتر بسبب ممدوحان شان فراموده‌اند و هریک خود را از آن رقبا برتر می‌شمرده‌اند^۸ . منوچهری حتی درین مقام خود را با شاعران معروف عرب سنجیده است و ممدوح خود را با ممدوحان آنها^۹ . مدح البته اختصاص با مرء و محتشمان عصر ندارد در ادب اسلامی بسیارست مدیحه‌هایی که در حق پیغمبر گفته شده است یا ائمهٔ دین - نعت و منقبت . بحث درین نوع اخیر مربوط است بشعر تعلیمی - اشعار دینی . اما آنچه راجع است بمدح محتشمان و نام آوران عصر شرط عمده در آنها این است که آنچه شاعر در وصف و ستایش ممدوح میگوید مناسب باشد با احوال و آرزوهای او . از آنکه اینگونه تعارفات وقتی برای ممدوح مؤثر میافتد که خود او لااقل اتصاف بآن احوال را در جزو آرزوهای خویش پروده باشد . ازینجاست که صاحب‌نظران

گفته‌اند ممدوح سپاهی را باید باوصاف سپاهیان ستود و ممدوح عالم را به اوصاف علما^{۱۰}. مأمون خلیفه بر کلام یک شاعر که او را بیش از حد ضرورت اهل زهد نشان داده بود از همین جهت ایراد کرد^{۱۱} ایرادی که وارد بود و نظایر آنرا از خلفای دیگر هم نقل کرده‌اند. درست است که گاه بعضی از این مدایح شاید ممدوحان را تا حدی هم اصلاح میکرده است - و و امید داشته است تا خود را به اوصاف پسندیده شاعران متصف بدارند اما در غالب موارد تأثیر این تملقات فاسد کردن ارباب قدرت بوده است و مغرور کردن آنها - لامحاله مغرور کردنشان به نام باقی ، دولت جاوید . نه مگر حتی پیندار* شاعر قدیم یونان هم گفته است کارهای بزرگ وقتی از ستایشگری شاعران بی نصیب باشند در فراموشی عمیق فرو می‌مانند^{۱۲} اینجاست که حق با ناصر خسرو و امثال اوست - که شاعران مدحتگر را ملامت‌ها کرده‌اند ، بیش از ممدوحان‌شان. می‌گویند نابغه ذبیانی هم که اول بار قصیده عربی را برای مدیحه‌گویی بکاربرد نزد قوم حیثیت خود را از دست داد^{۱۳} چنانکه هر چند از نعمت و ثروت بهره یافت و مثل اخلاف ایرانی خود عنصری و معری در طلا غرق شد اما نزد عامه از اعتبار و جاهت افتاد - و ظاهراً این میزان را عامه حفظ کرده است و هنوز هم رد و قبولش تابع آنست - تقریباً در همه جا . باری در طی این مدیحه‌های صنعت‌گران که حتی زبان‌شان برای ممدوحان ترك و تركمان قرنهای پنجم و ششم درك کردنی نبود این میسن* های شرقی آنچه را برای ارضاء حس تملق جویی خویش لازم داشتند بدست می‌آوردند و همین کافی بود که خیالشان را برانگیزد و نفوس غارتگرشان را به نفوس غارت شده - بنفع

شاعر - تبدیل کند. علاقه جنون آسابه دروغ چاپلوسان غالباً این ممدوحان سطحی را تا آن حد گمراه میکرد که استعداد های کم مایه را نیز گاه بقدر نبوغ واقعی تشویق میکردند - بوسیله صلوات و جوایزی که از غار آنها وارد و کشتی ها بدست میآوردند. سلطان محمود غزنوی مدیحه عنصری را که فی الجمله چیزی از آن درك میکرد باشعری که نندا - يك راجه متملق هند و - بزبان خویش در مدح اوسرود بيك نظر میدید^{۱۴} از آنکه هر دو شعر فقط غرور اورا ارضاء میکرد و اورا در عالم رؤیاهای مستی بخش در ردیف خدایان بی زوال هند در میآورد.

هدف اصلی شاعر هم درینگونه اشعار همین بود - تصرف در نفوس ممدوحان بقصد تحريك سخاوت آنها و هر جا که این مقصود حاصل نمیشد عکس العمل شاعر سخت بود و غیر شاعرانه. گاه تخلص بنام ممدوح دیگر میشد: کاری که حتی عنصری هم بدان متهم شده است و گاه ممدوح تهدید میشد و کار به عتاب میکشید یا بهجو بهمین سبب بود که هر جا ممدوح گشاده دستی پیدا میشد که از ساده دلی یا زیرکی برای دروغ های متملقان ارزشی قائل بود از همه جا شاعران و مسخرگان و خوش آمدگویان بدورش جمع میشدند تا از آن باران طلائی که از دستش میبارید سیراب شوند و اگر بهره یی حاصل نمیشد اورا ترك میکردند بقصد جایی دیگر. فهم و علاقه ممدوح و لیاقت او اهمیت نداشت و این نکته را خان های غارتگر و جاهل قرون تالی هم - مثل خود شاعران - درك میکردند. درواقع افغانه، يك امیر ناتراش در فارس مورد ستایش شاعری شد که وی از شعرا و هیچ نفهمید اما وقتی چند بیتش را گوش کرد گفت کافیهست میدانم چه میخواهد قدری پول باو بدهید^{۱۵}.

همچنین حکایت معروف صله بخشی لفظی کریمخان - که شاید عبارت شاه بخشید شیخعلیخان نبخشید بآن راجع باشد - حاکی است از توجه عامه به مقصد اصلی ستایشگران . داستان معروفی شاعر با خلف احمد و حکایت خـرك سیاه او که در جوامع الحکایات عوفی^{۱۶} آمده است هم نمونه‌یی است از طرز فکر مدیحه‌سرایان که احیاناً از نبودن ممدوح با همان لحنی شکایت می‌کردند که امروزيك بقال بینوا میکند از فروش نرفتن جنس باد کرده‌اش. عین این لحن شکایت را در قصاید ستایشگران از منوچهری ، انوری، و ظهیر تا وصال و سحاب و سپهر میتوان یافت . يك نوع از این مدایح هم هست که اختصاص دارد به خودستایی- فخر. این نوع شعر ظاهراً -- اساس قصیده بوده است در شعر عرب جاهلی که شعر را وسیله‌یی میدیده‌اند برای عرضه کردن مفاخر- مفاخر قبیله و مفاخر خویش . در ادب اقوام دیگر هم شعر فخر هست و حتی امروز بعضی روانشناسان مبنای آنرا يك عقده روحی میدانند- عقده نرگسی[❀] . بنای این حال برداستان نرسیس است از ارباب قدیم یونان که صورت خویش را در آب دید و عاشق خود شد آخر خداوند او را تبدیل کرد به گل - به نرگس که در ادب غربی مظهری است برای خود پسندی . نه آخر خود پسندی صفت عمده هر آفرینش‌گرست؟ شلگل[❀] منتقد آلمانی يك جامیگوید هر هنرمندی نرسیس است یعنی خودپسند. باری این خود بینی شاعرانه منشاء معانی و سبک‌هایی خاص شده است در شعر و شاعری . عمر بن - ابی ربیعہ شاعر عرب که گویند محبوب زنان بود و شاعر عشق و عاشقی، در غزل‌های خویش بیشتر خود را می‌ستود چنانکه گویی خودش معشوق

❀ Narcissus complex.

❀ Schlegel.

بود نه عاشق . آیا همین طرز فکر را در اشعار عاشقانه دکتر حمیدی شاعر معاصر ما نیز نمیتوان یافت که گویی او نیز مثل هبل * شاعر آلمانی از معشوق توقع دارد که در عشق وی پایدار باشد اما از وی توقع وفاداری نکند ؟ در ادب فارسی البته بسیار بوده اند شاعرانی که اشعار فخریه سروده اند - مخصوصاً در ستایش شعر خویش . بیک روایت - که گویا مورد قبول آدمهای خوش باور و آدمهای شکاک هر دو میتواند بود - اولین کسی که در شعر خویشتن را بستود ابلیس بود یعنی اولین شعر، ستایشی بوده است از گناه و دروغ . غضائری ، انوری ، سید حسن غزنوی ، خاقانی ، نظامی ، حتی وصال و قاتانی همه فخریات دارند بسیار . نوعی از همین اعجاب بنفس و خود ستائی ، اعتقاد مبالغه آمیز است که شاعران بشعرو هنر خود داشته اند . در این مورد گمان میکنم همه شاعران بزرگترین شاعر را فقط یک نفر میدانسته اند :- خودشان . این دعوی را اگر هم به زبان نمیآورده اند همیشه توقع داشته اند از زبان دیگران بشنوند . بهر حال شاعران غالباً در تعریف شعر خود به مبالغه سخن گفته اند چنانکه دانته * شاعر بزرگ ایتالیائی هم از شعر خویش با همان لحن فخر آمیزی صحبت میکند که سعدی و حافظ ما از سخن خود یاد کرده اند .

بموجب يك روایت ، مولانا مظفر هروی در وقت مردن دیوان خود را در آب انداخت که بعد از مظفر هیچ کس قدر سخن وی نخواهد دانست بلکه آنرا فهم نتواند^{۱۷} . اگر هم دیوان مظفر اکنون در دست هست تا این دعوی دولت شاه را بی اعتبار کند در این باب شك نیست که بسیار بوده اند شاعرانی که خود و شعر خود را مافوق فهم اهل عصر میدانسته اند

وهم اکنون نیز چه بسیارند . در اینصورت لحن د کتر حمیدی را که غالباً از این فخریات مشحون است نه غریب باید خواند نه گزاف . همین لحن فخر و ستایش است که وقتی در ستایش معشوق بکار میرود قویتر میشود: نسیب یا غزل . درین نوع شعرست که شاعر درد و سوز عاشقانه خویش را به غیر تلقین میکند و او را به شور و هیجان میآورد . این نوع شعرست که در کلام اصحاب حال گه گاه بکلی جنبه انفعالی پیدا میکند و از قصد و غرض و شعور و آگاهی خالی است. عشقی که درین غزلها وصف میشود عبارت است از حب تملك - تملك جسم معشوق . گاه معشوق ياك غلام ترك است ، بنده‌یی زر خرید که چهره او صورت کلاسیك معشوق را در ادب قدیم فارسی نشان میدهد: چشم چون نرگس ، زلف مثل سنبل ، روی مثل ماه چهارده شبه و امثال آنها رنگ مذکر که در این اشعار هست اسلامی است^{۱۸} و حاصل زندگی در اردوها و رباط ها . با اینهمه عشق به زن هم نه نادرست و نه غیر واقع . غزلهای بسیار هست مشحون به عشق زنانه - عشق طبیعی . شور و التهاب عاشقانه زن نسبت بهجنس مخالف در شعر قدیم نیست یا نادرست . زنان شاعر هم که غزل سروده‌اند در واقع عواطف جنس مخالف را ترجمه کرده‌اند . با اینهمه فروغ فرخزاد شاعره معاصر در شعر غنائی خویش ترجمان آرزوهای شده است که در جامعه های تهذیب یافته شرم و مناعت زنانه آنها را مهار میکند و پیروان شیوه او غزل را شبیه کرده اند به غزل هندی که بقول شبلی نمایی در آن اظهار عشق از جانب زن است نه مرد^{۱۹}. در هر حال فروغ رنگ زنانه عمیقی بشعر امروز فارسی میدهد و ادب فارسی را هم مثل ادب تمام اروپا سوق میدهد بسوی احساسات زنانه. احساسات زنانه که بقول بند تو کرو چه *

مدتهاست ادب اروپائی را تسخیر کرده است.^{۲۰} صحبت از غزل فارسی بود در شعر کلاسیک. نوعی عشق افلاطونی هم در بن غزلها هست. الحب العذری. بدین گونه عشق که موضوع عمده غزل است گاه از عشق جسمانی به عشق روحانی تصعید میشود. عشق جسمانی نیز گاه هیجانی دارد که در شور و التهاب آن عتاب و شکایت تبدیل میشود به نفرین و نفرت نسبت بمعشوق. همین نکته است که شعر عاشقانه دگر حمیدی را تند میکند و عتاب آلود، پراز خشم و نفرت چنانکه با سنت های قدیم عشق - که مبتنی است بر فداکاری و از خود گذشتگی - فاصله می یابد. غزل فارسی از جهت طرز بیان تدریجا زبانی یافته است خاص خویش: ساده و لطیف، که شاید ترکیبی است متناسب از زبان سعدی و حافظ. غلبه و قدرت این زبان خاص هم تا حدیست که حتی در شعر غنائی امروز نیز کسانی مثل توللی و نادر پور تقریبا همانرا بکار میبرند و قوت و قدرت این زبان غزل هم ظاهرا با همین اشعار غنائی تازه بیشتر مناسب است در صورتیکه این زبان سنگین و باشکوه در غزلهایی که امروز بسبک قدما گفته میشود دیگر نیروی حیاتی ندارد و سعی امثال شهریار که با آوردن بعضی الفاظ تازه و جاری - حتی فرنگی - و مخلوط کردنش با تعبیرات عامیانه و روزنامه‌یی خواسته‌اند آنرا برای ذوق مردم امروز مناسب کنند ظاهرا با توفیق قرین نشده است باری عشق در غزل فارسی رموزی دارد و سنت‌هایی. رموز عشق و عاشقی قدیم نیاکان ما را امروز از این غزلها میتوان استخراج کرد چنانکه ابن حزم اندلسی از غزل عربی استخراج کرده است در رساله‌یی موسوم به طوق الحمامه^{۲۱} حتی سنت لیریک قدیم اروپائی هم که منسوبست به تروبادور^{۲۲}ها با احتمالی از تاثیر اسلامی پدید آمده است. نام تروبادور نزد

بعضی محققان لفظ عربی طرب را به خاطر آورده است^{۲۲} . در هر حال سنت عشق و عاشقی و زبان قدیم آن نزد غزلسرایان گذشته ما اقتضای خودداری داشته است و عفاف . با اینهمه پرده دریهایی که در شعر عاشقی - یا جنسی - امروز هست قسمتی از اشعار فروغ فرخزاد و پیروانش را تبدیل کرده است با آنچه شعر رختخواب میگویند - پر از هیجان جنسی و خالی از ملاحظات اخلاقی . البته شهرت و قبولی که این اشعار یافته است ممکن است تا حدی هم مرهون جنبه خاص اخلاقی آنها باشد با اینهمه صراحت و سادگی غیر زنانه‌یی که در این اشعار هست آنها را از جهت ادبی هم قابل توجه میکند - وقاحت کلبی*^{۲۳} شان بجای خود . با اینهمه عنوان شعر رختخواب که يك تن از نقادان مطبوعات باین اشعار داده است تصویر درستی از شعر فروغ نیست . درك شاعرانه‌یی که در شعر او هست عمیق و بی شائبه است و حاکی از يك دید تازه . بعلاوه تولدی دیگرش منشأ تولدی است تازه برای شعر امروز .

غزل فارسی بجز عشق ببعضی معانی مناسب دیگر هم توجه دارد از آن جمله است لذت جویی ، اغتنام وقت و ، وصف شراب . لذت جویی و اغتنام وقت عبارتست از تعلیم ابی‌قوریان بی نام ایران - کسانی که تمایلات اباحی داشته‌اند و زندقی . اما وصف خمر - نیز مثل تغزل - اختصاص به غزل ندارد هم در مثنوی و رباعی هست هم در تشبیب قصاید . خمریات که در نزد مسلمین از یادگار جاهلیت عرب مانده است در واقع نوعی عصیان است بر ضد شریعت و بر ضد قرآن . احتمال تاثیر خمریات یونانی در شعر قدیم عربی مشکوکست اما در خمریات اسلامی شاید مایه‌هائی از سرودهای بزمی قدیم ایران - خسروانیات - منعکس باشد . يك نمونه قدیم از اینگونه

خمریات فارسی تشبیب نونیه رود کی است که در قصاید و نیز مسمطات منوچهری آهنگ آنها تکمیل شده است با بعضی تاثرات از بشار و بنواس. این نعره‌های مستانه که بانگ دیو نیزوس^۵ یونانیها را در محیط میکده‌های ترس محتسب خورده اسلامیان تجدید میکند هم در ترانه‌های خیام انعکاس دارد هم در غزل‌های حافظ. بعلاوه ساقینامه‌های بسیار - از فخر گرگانی تا حافظ و بعد از وی - که تذکره میخانه جلوه گاه بعضی از آنهاست حاکی است از کثرت توجه شاعران شرق باین نوع شعر که خود داستانی دراز دارد. باری غزل و فخر و مدح همه از آنگونه اشعار است که در آنها شاعر میخواهد در وصف آنچه موضوع حس اوست بکمال قیاسات شعری خویش معنی خرد - یا عادی - را بزرگ گرداند اما البته جایی هم هست که میخواهد معنی بزرگ - یا عادی - را خرد جلوه دهد و حقیر. این است آنچه هجو خوانده میشود یا هجا و ممکن است هدف آن يك ممدوح بی احتیاط باشد یا يك معشوق جفاکار.

در هجا چنانکه قدامة بن جعفر میگوید شرط آنست که آنچه بر کسی عیب میگیرند واقعا برای او عیب باشد همانطور که مدح هم وقتی واقعا مدح است که آنچه درستایش ممدوح گفته میشود برای او فضیلت و برتری تواند بود. از اینروست که آنچه یکشاعر عصر مادر ضمن هجو دانشمند پیری گفته است و او را به زشتی صورت نکوهیده است خطاست چون این عیبه‌ها برای يك دانشمند نقص نیست. همچنین اگر کسی يك سردار پهلوان را بنادانی عیب کند او را هجوی نکرده است مگر آنکه نادانیش را در کار پهلوانی و یا سرداریش نفی کرده باشد. در ادب کلاسیک ما

منجيك ، سوزنی ، انوری و در متأخرین یغما بسبب هجوهای خویش مشهورند و البته شهرتی است کاذب و بی افتخار . بعلاوه نوعی هجو هم هست که شامل در گذشتگان است - غالباً دشمنان ممدوح یا دشمنان شاعر که خشم و نفرت وی حتی بر مرده‌شان هم ابقاء نمیکند . نمونه این گونه اشعار در زبان فارسی هست^{۲۳} اما بسیار نیست از آنکه در اخلاق عامه بد - گویی از مردگان نارواست . اما ستایش و بزرگ داشت مردگان رایجست خواه ممدوح در گذشته‌یی باشد یا محبوبی - و همین است که رثاء خوانده میشود یا مرثیه .

شاید بتوان اشعاری را هم که شاعران گه گاه در بیان مصائب و آلام خویش - فردی یا اجتماعی - سروده‌اند باین مرثی ملحق کرد . چنان که شکایت نامه انوری را از واقعه غزو ندبه سعدی را بر زوال ملک مستعصم جز مرثیه چه میتوان خواند؟ بعلاوه حبسیات هم ازین نوع مرثی است و در این شیوه قدرت بیان مسعود سعد بی شك نام او را بعنوان يك سرمشق جاویدان کرده است و خاقانی هم با آنکه حبسیات قوی دارد بیانش چنان متصنع و پر حشمت است که خواننده بندرت جرئت میکند در دل خویش با او همدردی واقعی حس کند . اوج بیان مرثیه در بیان اندوه ها و دردهائی است که شاعر از مرك يك عزيز درمیابد - از سایه مخوف مرك . البته مرثیه سرایی در باب مرك عزيزان از دست رفته - خواه یار و خواه خویش - بیشتر از احساسات طبیعی مشحون است تا مرثیه ممدوحان و نام آوران . چنانکه در مرثیه‌های خاقانی - که برای زن و فرزند خویش سروده است - با وجود تکلف و تصنعی که حتی درین تاریک‌ترین و حزن انگیزترین لحظه‌های عمر در بیان وی هست بیشتر میتوان حس همدردی

یافت تادر اشعاری که همو یا سعدی و فرخی و دیگران سروده‌اند در فقدان حکام محبوب یا امراء ناکام خویش. در این مرثیه‌ها صداقت و صمیمیت شاعر در بیان تاثر و احساس واقعی خویش حتی می‌تواند بی‌پروایی او را در رعایت سنت‌ها هم جبران کند. مرثیهٔ مادر که شهریار سروده است^{۲۴} با آنکه شعر تاحدی آزاد است از جهت تلقین حس و القاء همدردی در غیر يك شعر قوی است. شعر واقعی. بهر حال در مرثیه‌زبان باید ساده باشد و بی‌تکلف از آنکه تکلف و صنعت بطبیعی بودن احساسی که مضمون مرثیه است لطمه‌میزند. اهمیت این نکته تاجایی است که این بی‌تکلفی اگر بسنت‌های قدیم ادبی هم لطمه وارد آورد باك نیست بشرط آنکه تأثیرش را در نفوس قوی‌تر کرده باشد. ازین روست که مرثیه‌ساده و بی‌تکلف فردوسی در مرگ فرزندی که از وفور جوش و التهاب واقعی شایسته آفریدگار رستم و سهراب است خیلی بیشتر در نفوس تأثیر دارد تا آنچه خاقانی، کمال اسمعیل، و جامی گفته‌اند در همین باب - با تمام قدرت و مهارتیکه در بیان به خرج داده‌اند. در واقع مرثیه‌هایی مانند آنچه خاقانی و کمال اسمعیل ساخته‌اند بمنزلهٔ تکلف‌هایی است که بکار برده‌اند برای فراموش کردن دردهای واقعی خویش و انصراف از واقعیت‌های دردناك قلبی خود. شاید هم طرز بیان متکلف نما برای آنها در اثر تمرین و تکرار، طبیعی بوده است و جز و طبع. باری، در بین مرثیه‌هایی که موضوع آنها نه يك عزیز از دست رفته است نه يك ممدوح گم‌شده صادقانه‌ترین انواع، مرثیاتی مذهبی است. مثل ترکیب بند محتشم کاشانی در باب واقعهٔ کربلا که مقلدان بسیار یافته است مخصوصاً در وجود صباحی و وصال و یغما و بهار. این مرثیاتی بسبب صداقت احساس‌گویندگان تأثیر قوی

دارند و در بعضی موارد نمونهٔ اعلای مرثیه بشمار توانند آمد .
 نوعی مرثیه هم عبارتست از آنچه شاعر در مرگ خویش میگوید
 خاصه برای سنگ قبر . درین نوع مرثیه شاعر که بهر حال مرگ خویش
 را واقعا در ته دل بدرستی تصور نمیکند - فرصتی دارد برای تفکرات
 عبرت انگیز . بسبك خود و متناسب بادید و فکر خود . از جمله منظومه‌یی
 که ایرج درین مورد سروده است در آگنده از روح خیامی است - فکر
 فرصت جویی ولدت طلبی . اما آنچه پروین اعتصامی و شهریار از این
 مقوله ساخته اند نشانی است از روح عرفان در آنها - تسلیم به مرگ
 و تسلیم بسکوت: پیام موعظه‌یی که يك قبر در دهان سرد سنگین خویش
 دارد و آنرا از زبان شاعری بیان میکند که از ورای خاك سرد بی‌حس
 صدای پای مرگ را حس میکند صدای پای که گویی همه جا آرام سایه
 فراموشکاران بی خیال را که شکار او هستند تعقیب میکند .

شعر عامیانه و نمایش

وقتی صحبت از انواع شعر فارسی در میان می‌آید و از منشاء آنها سهم عمده‌یی را که شعر عامیانه درین میان دارد نباید فراموش کرد . در واقع قدیمترین نمونه کلام موزون که بزبان فارسی موجودست تصنیفهای عامیانه است ؛ حراره‌ها و سرودها- سرود اهل بخارا ، سرود اهل بلخ و جز آنها. اینکه سرگذشت پهلوانها و نام‌آوران نزد عامه رنگ قهرمانی بیشتری می‌گرفته است و موضوع چامه‌ها و سرودهای عامیانه می‌شده است نکته ایست که از قرائن موجود بر می‌آید و نمونه آن در ادوار ساسانیان ترانه‌ها و داستانهای راجع به بهرام گور بوده است و ترانه‌های راجع به خسرو- که بعدها منشأ قصه‌های بزمی مربوط بآنها شده است. در هر حال با آنکه از ترانه‌های قبل از اسلام - که ظاهراً الحان کسانی چون باربد و نکبسا را شور و حرارتی میداده است - اکنون نمونه‌یی در دست نیست اشاراتی که در کتب بعد از اسلام بوجود آنها هست و همچنین وجود تصنیفها و سرودهایی که بلافاصله بعد از ظهور اسلام در سرزمین

ایران پدید آمد - و بعضی نمونه‌هاشان هم باقیست - حاکی است از وجود اینگونه اشعار عامیانه در ایران قبل از اسلام. در دوره اسلام از همان آغاز فتوح این سرودهای عامیانه سرمشق شد برای شعر فارسی که در واقع بکملت نمونه های شعر عربی ، از آنمیان شعر جدید فارسی - ادب منظوم رسمی - پدید آمد . در هر صورت جایی که از نشأت و تحول شعر فارسی سخن می‌رود شعر قدیم عامیانه سهم عمده دارد . کاملترین صورت موجود این شعر عامیانه هم عبارتست از شکل فهلویات - دوبیتیهای فهلوی . همین فهلویات است که از قدیم در زبان خنیاگران محلی آفریننده شور و هیجان ورقص و طرب بوده است و حافظ از آن به گلبانگ فهلوی تعبیر کرده است . این تصنیفهای عامیانه از جهت وزن روی هم رفته نشان‌دهنده سنتهای قدیم است - سنت ترانه‌های فهلوی که ظاهراً میبایست هجائی باشد . تعدادی از آنها بلهجه‌های محلی در کتب مختلف نقل شده است و بعضی شعراء قدیم حتی بهمان شیوه عامیانه ، فهلویات میسروده‌اند . ترانه‌هم - که از فهلویات عامیانه پدید آمد - بعدها در دست کسانی چون عنصری و خیام قالب رباعی را بیشتر مناسب خویش یافت و در مجالس طرب مایه شور انگیزی شد در رقص و در آواز .

عنوان دو بیت و دوبیتی - که در عربی هم از فارسی راه یافت - در اول اطلاق بر هر دو نوع ترانه میشد . هم رباعی که وزنش همان اشعار معروف خیام است و هم دوبیتی - دوبیتی خاص - که عبارت باشد از وزن اشعار باباطاهر . البته قدرت و حیات این اشعار - و این نوع ادب - بستگی تمام داشته است بیک خاصیت آنها: شفاهی بود نشان . از خیلی قدیم هم سعی شده است در جمع آوردن آنها و تدوینشان بشکل کتبی:

چیزی که قدرت حیاتی و عمق و معنی واقعی آنها را میکشته است و تباه میکرده . از راحة الصدور بر میآید که در روزگار او نجم الدین نامی در حدود همدان رغبتی داشته است بجمع آوردن این ترانه ها . و ظاهراً از همان روی او را نجم الدین دو بیتی میخوانده اند^۱ . با آنکه غالب این اشعار گوینده یی نمیشناخته است بعضی هاشان از قدیم منسوب بوده اند بشاعران - شاعران واقعی یا خیالی . از جمله در لهجهٔ مازندرانی اشعاری هست منسوب بشاعری بنام امیر - امیری پازواری - که احوالش مشحون است از افسانه ها چنانکه اشعار لری هم هست منسوب به گوینده یی نامش ملاپریشان . همچنین قسمتی از فهلویات همدان از قدیم مربوط بوده است با نام يك پیر - باباطاهر همدانی^۲ که احوال او نیز آمیخته است با قصه ها . اینگونه اشعار غالباً پرست از معانی عرفانی - اما يك عرفان ساده و عامیانه . مضامین دیگر ساده تر هم در این اشعار عامیانه هست . این ترانه های عامیانه که همه جا منعکس کنندهٔ احوال روحی طبقات اجتماعی است ، موضوع ها و مضمونهای وسیع و گونه گون زندگی را در بر میگرفته است . از لالایی تا مرثیه ، از گهواره تا گور . سراینده گان هم اشخاصی بوده اند گمنام یا بی نام که آثارشان - ترانه ، واسونك ، و متل ها نزد آدمهای ساده یی مثل خودشان خریدار داشته است . اما ادبا - تربیت یافتگان مدارس و مجامع ادبی - هرگز آنها را جدی تلقی نمی کرده اند . حتی امروز هم که شروع کرده ایم بجمع و تدوین آنها - و چند مجموعه نیز از آنجمله نشر شده است -^۳ درینکار هیچ شیوهٔ علمی جدی رعایت نمیشود . با اینهمه قدرت تأثیر و قبول آنها بقدریست که حتی تصنیف سازهای رادیو هم امروز کاری نمیکند جز تکرار همان مضمون ها و

جایجا کردن مایه‌هاشان .

در هر حال مثل‌ها و افسانه‌های عامیانه بی‌شک پر معنی‌ترین و عمیق‌ترین آفرینش‌های هنری است در تمدن‌های گذشته . اگر هم ادعای امثال ما کسیم‌گور کی که پنداشته‌اند فوکلور برجسته‌ترین - و از جهت هنری - کاملترین تیپ‌ها را آفریده است ، مبالغه آمیز باشد اهمیت فوکلور را در ایجاد تیپ‌های جاودانی ادب نمیتوان نادیده گرفت . در واقع خمیرمایه بسیاری از قهرمانان عظیم داستانها خواه از آن نظامی و خسرو باشد و خواه از آن شکسپیرو گوته ، در گذشته از همین منبع اخذ شده است و همین منبع در آینده هم منشاء الهام خواهد بود - برای اذهان مستعد . چنانکه بعضی مثل‌های عامیانه با همان اوزان ضربی فوکلوریک - منشاء الهام واقع شده است برای قطعات تازه . قطعه پریا اثر ا . با مداد که از یک مثل عامیانه الهام یافته است یک اثر پرمایه است از شعر امروز . هر چند پریهایش برخلاف پریهای فوکلور بیش از حد ضرورت در اشک غوطه میخورند . همچنین از قصه‌های عامیانه هم میتوان در ابداع قطعات تازه استفاده برد ، قطعه شهر سنگستان که م . امید از روی یک قصه عامیانه ساخته است وجود مایه‌یی قوی از شعر را درین قصه‌ها نشان میدهد و نکته‌هایی که در آن هست آنرا حتی از قلمرو ادب محض وارد زمینه اجتماعی میکند این قطعه داستان یک شهر سنگ شده است که از زبان دو کبوتر بیان میشود زمینه اصلی آن البته از مثل‌های عامیانه است و ایرانی است . م . امید با ذکاوت و قریحه‌یی خاص عناصر شعری را درین مایه‌های فوکلوری و سنتی کشف میکند و بابیانی شاعرانه ، بی‌تکلف و مشحون از نوعی طنز مایوسانه از آن چیز تازه‌یی میسازد .

درین میان نکته‌یی هست که باید اینجا بمیان آورم هر چند شاید تفصیلش مجالی دیگر می‌خواهد اما بهر حال اشارتی بدان لازم است . در آنچه امروز شعر نو خوانده میشود غالباً يك چیز غیر ایرانی هست که آنرا برای کسانی که دچار «غرب زدگی» نشده‌اند نا آشنا جلوه میدهد و تازه وارد. هنر عمدهٔ م . امید، وا . بامداد درین دو قطعه - که ذکرشان رفت - این است که توانسته‌اند این چیز غیر ایرانی را تا حدی از بین ببرند. دختران ننه دریا اثر ا. بامداد حتی بزبان و فکر عامه و دردها و اندیشه‌های آنها جان میدهد . امانه این روشنی بیان در تمام اشعار او هست نه این انسانیت بی غل و غش که جاهای دیگر گه گاه در نوعی ابهام مرتاضانه خفه میشود . با اینهمه در شعر ا . بامداد قطع نظر از زیبایی که با قالب می‌کند فکر هست و درد واقعی - چیزی که نزد شاعران امروز نادرست. م . امید که ظاهراً بار موز زبان سنت‌ها آسنائی بیشتر دارد از این ابهام بر کنار است ، نهایت آنکه آدم‌گاه از خود می‌پرسد حفظ زبان آر کائیک شاعران خراسان در شعری که قید وزن و قافیه سنتی را بکلی زده است چه ضرورت دارد ؟ در هر حال استفاده از فوکلور شعر امید را هم زنده نگه میدارد و هم آکنده از صمیمیت . همین خاصیت است که آخر شاهنامهٔ او را خوش کرده است با آنکه بقول فروغی^۵ برخلاف مشهور شاهنامه آخرش خوش نیست . بعلاوه درد های بی نام - که در ورای حیات فرد - روح انسان را بنومیدی می‌کشاند و بسکوت ، در شعر امید مجالی برای جلوه می‌یابد - يك نمونه‌اش قطعهٔ کتیبه .

در بین انواع آثار ادبی درام و کومدی بیشك نفوذ و تاثیرشان در اذهان قویترست و فوکلور ایران - از آریائی و اسلامی - درین مورد

منبع سرشاری است برای بوجود آوردن قهرمانان - و تیپ ها . البته در گذشته - حتی گذشته های بسیار دور - ایران بکلی با هنرهای نمایشی بیگانه نبوده است . گذشته از تأثیر متقابل فرهنگ یونانی و ایرانی - که در عهد هخامنشی در جریان بوده است - هم اشکانیها با این فنون آشنا بوده اند و هم ظاهراً ساسانیها . البته عدم رواج فرهنگ رسمی در طبقات عامه مانع عمده بوده است در رسوب یافتن آثار این فنون در تاریخ - تاریخ کتبی و مدون . مع هذا وجود ترانه ها و متل ها و همچنین قدمت بعضی سنت های نمایشی حاکی است از سابقه وجود آنها . بعلاوه تقلید یا نمایش قدیم ماحتی در شکل موجود با خود نشان ها دارند از گذشته های خویش - گذشته های دور . در باب تعزیه هم اگرچه نمیتوان تأثیر تأثر فرهنگی را نادیده گرفت لیکن شروع آنرا هم بیک تقلید - که فقط تصادف باشد - نمیتوان منسوب داشت بهر حال این تعزیه قدیم از حیث قدرت و تأثیر در جای خود چنان اهمیت دارد که حتی برای اروپائی ها - یاد آور تأثرهای قدیم یونان بوده است - یا بقول گوبینو* کاری بشمار میآمده است بزرگ^۶

درست است که در این کار توجه به جنبه هنری بیان نشده است اما عنصر پاته تیک* قوی است و همان میتواند منشاء تحولات هنری شود یعنی در ایجاد تراژدی واقعی . وصف این تعزیه ها که در ایران مخصوصاً در قرون اخیر شایع بوده است در آثار بعضی سیاحان اروپائی آمده است و با وجود سادگی ظاهری طرز اجراء نقشها و صداقت و تعمقی که بازیگران در بیان و ادراک خویش داشته اند کار آنها را فوق العاده موثر میساخته است - چنانکه یک نشان شعر خوب هم همین است .

ازینجاست سرّ آن شیفتگی و علاقه‌یی که اروپاییها نسبت باین شبیه خوانی‌های مان‌شان داده‌اند. حقیقت اینست که آنچه مضمون اصلی این تعزیه هاست مایهٔ خوبی است برای ایجاد درام و تراژدی - بشرط آنکه هنرمند قابلی از آنها استفاده کند. در هر حال باتمام نقصهایی که از جهت تکنیک در بن تعزیه‌ها بچشم می‌خورد کثارسیس* که ارسطو آنرا حاصل تأثیر تراژدی میدانند تاحدی از غالب آنها حاصل میشود یعنی تزکیهٔ عواطف. بقول مونته* تا ترایرانی هنوز حرف آخرش رانزده: خیلی تغییرات میتوان در آن بوجود آورد خیلی کارها برای کامل کردنش میتوان کرد با اینهمه باهمین وضع که هست نیز مانعی ندارد که در نظر ما اثری جلوه کند دارای تأثیر فوق العاده که اهمیتش از حدود ادبیات تجاوز میکند^۷ درست است که ایران در هیچ دوره‌یی سرزمینی مناسب برای توسعه هنرهای نمایشی نبوده است اما درینکار هم بهر حال تجربهٔ جدی انجام نگرفته است. عدم رشد هنر درام در ایران شاید هم تاحدی سببش انحطاط شخصیت‌های قوی بوده است و فقدان مردان بزرگ - آدم‌های دراماتیک. که این نکته خود بی‌شک نتیجهٔ اوضاع تاریخی بوده است. اما سبب‌های دیگر هم درینکار وجود داشته است که از آنجمله است طرز تفکر و بینش خاص ایرانیها و مسلمین که هنرهای نمایشی را چیز جدی تلقی نمی‌کرده‌اند.

در سالهای اخیر مقارن انقلاب مشروطه البته توجهی باین صنعت شده است و حتی نمایشنامه‌هایی هم به‌نثر ترجمه یا تصنیف شده است که بعضی‌شان هم شهرت یافته است و قبول عام. اما نمایشنامهٔ منظوم که اینجا

موضوع توجه و بحث ما تواند شد - چندان اقبالی ندیده است. یا بسبب آنکه شعر فارسی و سنت‌های آن از حوصله فهم تماشاگران نمایش بیرون بوده است یا آنکه سنت‌های شعر آمادگی آنرا نداشته است که خود را تا حد فهم عامه تنزل دهد. اسباب دیگر هم میتوان درین باب فرض کرد در هر حال از چند نمایشنامه منظوم معدود که درین اواخر در زبان فارسی بوجود آمده است شاید تنها شیدوش و ناهید قابل ذکر باشد اثر میرزا ابوالحسن خان فروغی که در جو محیط شاهنامه يك قهرمان درام ساخته است - قهرمانی که تاحدی شایسته آثار کرنی* تواند بود.

اما تمایلات تازه‌یی که شعر امروز را از سنت‌های قدیم وزن و قافیه دور میکند ممکن است راه تازه‌یی بر تآثر منظوم بگشاید از آنکه شعر امروز با اوزان و قالب‌های جدید - ظاهراً بیش از شعر کلاسیک برای تئاتر مناسب است. این يك کار عمده است که شعر و ادب امروز ایران در پیش دارد و مثل داستان نویسی محتاجست به وقوف و تبحر در رموز فنی. این تکنیک تئاتر که مخصوصاً برای شاعران امروز آشنایی با آن ضرورت دارد در غرب از خیلی قدیم مورد توجه بوده است از عهد ارسطو و حتی پیش از آن. فن شعر ارسطو حاوی تحقیقات مهم است درین باب و برای ماهران تازگیهای بسیار دارد اما بهر حال قدرت‌های بزرگ خلاقه - از شکسپیر تا ایبسن* - هم در آن رموز و تحولات پدید آورده‌اند که درخور توجه است. در واقع از هنرهای نمایشی، نه کوه‌مدی بشعر احتیاج حیاتی دارد، نه تراژدی. اپرای فارسی هم با طبع ملول و بی‌حوصله که در مردم عصر ما هست چندان طالعی ندارد خاصه که توفیق و قبول صنعت سینما امروز این هنرها را بشدت تهدید میکند با اینهمه

شعر خاصه اوزان نیمائی و قالب‌های ضد سنتی هنوز میتوانند تفنن‌های شاعران را در آزمایش اینگونه هنرها مخصوصاً در نمایشنامه‌های کوتاه يك پرده‌بی‌تأخدی کامیاب سازد. اکنون يك بار دیگر باید آنچه را پیش از این گفته‌ام تکرار کنم. در باب هنرهای نمایشی در فارسی سنت و سابقه قدیم که رعایت کردنش لازم باشد وجود ندارد اما نبودن این سنت شاید فرصتی است برای ابتکار که میتواند منجر شود بایجاد يك سنت خود آگاه و اندیشیده درین باب. در هر حال در نمایشنامه نویسنده یا شاعر بیشتر توجه به عمل دارد و حرکت - عمل و حرکت بازیگرانش. به علاوه خصوصیات اخلاقی و روحی آنها را باید در همین اعمال و حرکات سریعشان نشان دهده در ضمن توصیف‌ها. جز با رعایت این نکات، نمایشنامه نمیتواند مورد علاقه عام واقع شود و سرّ دشواری نمایشنامه نویسی در همین است. در حالیکه در متل‌ها و داستانهای عامیانه - از دینی و غیر دینی - قهرمان‌های مناسب و حتی تیپ‌های جالب میتوان برای تراژدی و درام یافت و این نکته راه روشنی در پیش تأثر ایران گشوده است. شاید هم قالب‌ها و وزن‌های تازه شعر این راه را برای شاعر خوشایندتر و آسانتر کند از راه دشواری که سنت‌های قدیم در پیش روی امثال ابو الحسن فروغی گشوده بود. آینده نشان خواهد داد که درین اندیشه تا چه حد خوش بینی واهی هست. اما برای کم‌دی هم این راه بازست مخصوصاً با سنت‌های قدیم آن: تقلید، معرکه، کچلك بازی، و جز آنها. به علاوه در قصه‌ها و متل‌های عامیانه تیپ‌هایی هست که هنوز کم‌دی از آنها استفاده نکرده است. چون هنوز کو مدی واقعی بوجود نیآورده‌ایم. عباس دوس با داستان‌هایی که دارد^۸ در دست یک شاعر پر مایه میتواند معرف يك تیپ باشد - حتی

با قیافه سمبولیک ، حکایات بهلول و ملا نصرالدین هم پرست از نکته
 سنجی‌هایی که هم خنده آمیزست و هم تفکرانگیز . از اینها گذشته در
 قصه‌ها ، در تاریخ و حتی در حماسه هم از این تیپها هست . نهایت آنکه
 با کمدی که صنعت ظریف بسیار حساسی است شعروادب ما ، چنانکه باید
 آشناننده است . نه فقط برای آنکه طنز و طبعیت در شعر و ادب کلاسیک
 باهزل و هجو سرمویی بیش فاصله ندارد بلکه هم بسبب آنکه طبیعت
 ما هرچه را غیر جدی بوده است واقعاً غیر جدی تلقی میکرده است .

بعلاوه در کارهزل و کومدی این مشکل نیز هست که خندانند مردم
 آسان نیست - و لا اقل از گریاندنشان مشکلتر است . نه هر نوع شوخی و
 شیرین کاری همه مردم را میتواند بخنداند از آنکه در خنده حیرت و
 درماندگی عقل هست و در گریه تألم روح . آنچه روح را متأثر میکند
 تا حدی مشترك است اما در مراتب عقل تفاوت هست و در آنچه محرك
 خنده است نیز ناچار مراتب . گذشته از این فرق است بین ظرافت کمدی
 که عقلانی است و عمیق با ظرافت دلّک که سطحی است و نفسانی .
 باری طنز در شعروادب ما سابقه‌یی دارد جالب و نام عبیدزاکانی کافیست تا
 تصویر روشنی از گذشته آن بذهن القاء نماید - : طنز اجتماعی و طنز
 اخلاقی . با اینهمه گه‌گاه می‌ترسم که تأثیر عمده بعضی از این طنزها فقط
 این باشد که بلاهای سخت را هم آسان کند و بی‌اهمیت . اما طنز آمیخته
 با غراض سیاسی که امروز فی‌المثل شاعران توفیق - هفته نامه هزل آمیز اما
 بسیار جدی عصر ما - را در انتقاد از معایب اجتماعی قدرت می‌بخشد
 پدیده‌یی است تازه و مخصوص به عهد ما - عهد مشروطه . طنز اجتماعی
 در واقع اعتراض است بر نابسامانیها و بی‌رسمیها که در يك جامعه هست

نهایت آنکه گویی جامعه نمیخواهد این اعتراضها را مستقیم بشنود یا بی پرده. خواه بدان سبب که شاعر جرئت ندارد بی رمز و کنایه انتقادش را بر زبان بیاورد و خواه بسبب آنکه احوال زمانه چیز جدی و صریح را نمیپسندد به پرده پوشی مایل است و به شوخی.

هریک از این عوامل ممکن است سببی باشد برای پیدایش هجو و هزل یا طنز اجتماعی. حکایتی هست در باب عبید زاکانی که اهل علم بود و اهل مدرسه. نسخه‌یی در علم معانی و بیان تصنیف کرد بنام شاه شیخ ابواسحق و خواست آنرا بنظر رساند. شیخ شاه به مسخره‌یی مشغول بود و شاعر نزد او بار نیافت. باز گشت و از آن پس به مسخرگی پرداخت و طنز و هجو. البته داستانی است که بوی ساختگی میدهد و شباهت دارد به حکایتی که ساخته‌اند در باب انوری تا سبب توجه او را بشاعری بیان کنند و انصراف از کار علم و مدرسه^۹. بعلاوه حکایتی است عبرت انگیز که یاد آور قصه‌یی است معروف راجع بدیو جانس. میگویند این فیلسوف کلبی وقتی برای عامه سخنان حکمت آمیز میگفت کسی گوش نمیداد. یکدفعه حرفش را قطع کرد و شروع کرد به آواز خواندن جمعیت ساکت شد. عبید هم ظاهراً زود ملتفت شده است که طبع عامه غالباً به چیز جدی کمتر رغبت دارد تا با مر غیر جدی. همین طبع ملول عامه که خیلی زود از چیز جدی خسته میشود و مخصوصاً علاقه و شوقی که به شوخی و هرزگی دارد بی شک محرک خوبیست برای ذوق شاعر در ایجاد طنز و هزل این طنز و هزل در بعضی موارد از نوع خاصی است از قبیل آنچه اروپائیا پارودیا^{۱۰} میخوانند و در واقع عبارتست از آنکه سبک بیان یا طرز فکر و

یا حتی لفظ و عبارت يك شاعر را بگیرند و بکلام او که جدی است رنگ شوخی دهند و مسخره . نمیدانم این را باید بچه نام خواند ؟.. نقیض که شاید به بعضی خاطر ها بگذرد عام ترست و در آن لازم نیست کلام شاعر اصلی را رنگ غیر جدی دهند بسحاق اطعمه و حکیم سوری در غزل طعامی و قاری یزدی در غزل لباسی بیش و کم درین کار تجربه های جالب داشته اند اما يك نمونه وحشیانه یا وحشت انگیز آن در کلام عبید زاکانی است آنجا که داستان رستم و هومان را بالحن و سبك شاهنامه رنگ مسخره میدهد و بابیان فخیم بلند فردوسی از آنها دو همجنس گرای می سازد که در میدان جنگ هم لذت خود را میجویند^{۱۰} . باری این نوع شعر و تمام انواع مطایبات خشونت آمیزیکه نزد سعدی خبیثات نام گرفته است هدف عمده شان تفریح عامه است و ارضاء میل سر کوفته یی که آنها دارند بالفاظ ركك . میل شدیدی که آداب و رسوم آنرا گاه محدود میکند و سر کوفته . باری ، آنچه در قسمتی از این انواع هزل و طنز شعر فارسی مایه تأسف است اشمال آن است به هرز گیها و بی بند و باریها - که زیاده عفت و اخلاق را لطمه میزند . با اینهمه باید بساین درید گیها هم بچشم اغماض نگر است آنها هم از کسانی که تزییقات و محدودیتهای گونه - گون بآنها مجالی باقی نمیگذاشته است تا به اخلاق بیندیشند و به عفت - های زبانی . در هر حال قبول و شهرت این اشعار طنز آمیز تا حد زیادی سببش علاقه عامه است به فحشهای هرزه و به شوخیهای زننده . همین نکته است که شاعران هزل گویی را مثل منجيك ترمذی طیان بمی و سوزنی سمرقندی و حکیم کوشگکی تایغما و ایرج را نزد عامه مشهور میساخته است و شعرشان را بیش و کم بر سر زبانها میانداخته است -

مثل ترانه‌ها و تصنیف‌های عامیانه. این شوخی‌های زننده نزد عامه پسندیده بود زیرا آن تمایل را ارضاء میکرد که بیشترین مردم بشنیدن و دیدن زجر و رسوائی دیگران دارند خاصه که این زجر و رسوائی اخلاقی همراه بود بازشت‌ترین دشنام‌ها و متلك‌هایی که در زبان عامه ممکن است بوجود آید. بعضی از این هجو‌ها البته تهمت است. تهمت‌هایی ركيك آمیخته به دشنام و غالباً با ذکر هرزگی‌های جنسی یا همجنس‌بازی که عفت و اخلاق عام را آلوده میکند اما بسا که جدی‌ترین آدم‌های موقر هم - آنجا که جاذبه و تجانسی با این عوالم احساس میکنند - پنهانی از آن شوخی‌ها تمتع می‌برند والتذاذ. بعضی دیگرشان هجو‌هایی است نیشدار با کنایه‌هایی گزنده یا مضحك در باب اطوار و احوال انسانی. کنایه‌هایی که ظلم و تجاوز را غالباً پست میکند و حقیر. شهرت و قبول اینگونه هجو‌ها غالباً بسبب لذتی است که انسان گاه از اهانت دیدن دیگران میبرد و مخصوصاً از اهانت دیدن کسانی که رفتارشان یا وجودشان اهانتی است بانسان. هجو يك محتسب یا قاضی، هجو يك امیر یا وزیر غالباً از همین لحاظ نزد عامه شهرت پیدا میکند و قبول. از اینها گذشته در بعضی موارد ممکنست هجو سپر شخصیت طرف را هم بدرد و در ورای هویت اوصفات و عادات خاص او را نیز که ضعف‌های انسانی است هدف سازد. يك شاعر طی قطعه‌یی از پسری می‌پرسد که پدرت برای چه جز در تاریکی نان نمی‌خورد؟ كودك نمی‌گوید که میخواهد در مصرف چراغ صرفه‌جویی کند. جواب میدهد نمیخواهد حتی سایه خودش را در حالی ببیند که دست به لقمه میبرد^{۱۱} این البته شاید در هجو يك خسیس معین سروده شده است اما در واقع دیگر از

او تجاوز کرده است و شامل هر خسیسی شده است حتی هارپاگون* و گرانده* و اینجاست که هجو يك هزل خالی نیست ظرافت است و طنز:-
 اخلاقی و اجتماعی . نوعی هم از این هجو هست که هدف شخصی ندارد و بی آنکه مسموم کننده باشد گزنده است مثل شمشیری است که در هوا حرکت میکند و در هر حال موجب وحشت تواند بود . از این نوع است مضمون‌هایی که عامه متلك خوانند و آنرا از مناسبات لفظی درست میکنند یا قرینه‌هایی که عده‌یی محدود فقط احساس میکنند و نیش آنرا نیز تنها همانها درك میکنند . مضمونی که مخفی رشتی ساخته است راجع بدختران بند تنبان فروش ولایت خود که از پی مشتری‌بهر بازار بند تنبان بدست می‌گردند^{۱۲} يك همچو متلك محسوبست . هم چنین قطعه‌یی که شاعر دیگر ساخته است حاکی از شك جمعه نسبت به زوجه خویش که وقتی باو گفت راجع بآدینه و مناسباتش با تو سوءظن دارم زوجه‌اش بسادگی جواب داد دو بینی موقوف ، نزد ما جمعه و آدینه یکی است^{۱۳} . این نوع هجو مضمون بندی خوانده میشود و نزد عامه مضمون كوك کردن ، و از سر گرمی‌های جالب است برای عوام . يك نمونه دیگرش قطعه‌ایست راجع بگلپایگانی ساده‌یی که نزد صدر وقت میرود برای آنکه عنوان قاضی بگیرد و صدر که اول راضی نمیشد آخر بایك خر که برشوت گرفت او را قاضی کرد شاعر با ایهام رندانه‌یی راجع باین ماجری میگوید که یارو اگر خر نمیبود قاضی نمیشد^{۱۴} .
 این متلك گویی يك نوع موزیگری عامیانه است که زیرکی و ذوق بسیار لازم دارد و البته بشعر هم اختصاص ندارد . نمونه‌های

خوبی از آن راهم هر هفته در روزنامه توفیق میتوان یافت - بنظم یا نثر .
 باری هجو و هزل انواع دارد و همچنین طنز . . . و اینهمه در عامه
 تأثیر دارند بسیار قوی . شك نیست که این فقط يك رویه از طنز عامه
 را نشان میدهد - رویه سیاه آنرا . در حالیکه طنزهای عامه پسند رویه
 درخشانی هم دارد - طنز صوفیانه . بله ، در شعر فارسی نوعی طنز اجتماعی
 هم هست خاص صوفیه که از زبان مجذوبان و دیوانگان حکایت‌های
 طنز آمیز دارند با نکته‌های انتقادی . نیش تند کلبی که در این طنزها
 هست نه بر خلق ابقاء میکند و نه حتی بر خالق . طنزیست عام و رندانه
 که از زمین تا آسمان همه جا را میکاود و همه کس را نیش میزند و در
 چاشنی بیان رندانه شرننگ خشم و زهر نارضایی پنهان دارد .

این طنز کلبی در آثار بسیاری از شاعران صوفی هست - در سنائی و
 مولوی ، و بیشتر از همه در عطار . وی که در تجلیل از این دیوانگان يك خوی
 کهنه شرقی را که هاینه^{۱۵} شاعر آلمانی اشاره‌ی تلسیحی و لطیف بآن دارد^{۱۵}
 نشان میدهد با ذوق و ظرافتی بیمانند از زبان این مجذوبان حق همه چیز را
 در موجی از طنز میشوید و حتی به عنایت و مشیت خداوندی هم احترام
 نمیگذارد . يك جا در مصیبت نامه اش کسی از دیوانه‌یی میپرسد خدا را
 میشناسی ؟ میگوید چگونه او را شناسم که باین روزم انداخته است^{۱۶} .
 بر حسب يك حکایت دیگرش دیوانه‌یی بنیشابور میرفت دشتی دید پر از
 گاودید پرسید اینها از آن کیست گفتند از آن عمید نشابور ست از آنجا گذشت
 صحرایی دید پر از اسب گفت این اسبها از آن کیست گفتند از عمید .
 باز بجایی رسید باره‌ها و گوسفندهای بسیار . پرسید این چندین رمه از کیست

گفتند از آن عمید چون بشهر آمد غلامان دید بسیار پرسید این غلامان از کیستند گفتند بندگان خاص عمیدند. درون شهر سرایی دید آراسته که مردم با آنجا میرفتند و میآمدند. پرسید این سرای از آن کیست گفتند این اندازه ندانی که سرای عمید نشابورست ؟ دیوانه دستاری بر سر داشت ؛ کهنه و پاره پاره. از سر بر گرفت. با آسمان پرتاب کرد و گفت اینرا هم بعمید نشابور ده از آنکه همه چیز را بوی داده یی^{۱۷}. حکایتی است ظریف که حاکیست از گستاخی مجذوبان بر درگاه حق. اما که میتواند طنز لطیفی را که در عمق حکایت بر بیعدالتی اجتماعی بانك اعتراض بر آورده است نادیده بگیرد؟ البته این طنز صوفیانه که گاه رنگ احساس میگیرد و تبدیل میشود با اعتراضی پر شور بر مصائب بشری. در مصیبت نامه پیری پسر جوانش مرده بود درد نبال تابوت پسر میرفت و سر با آسمان داشت که خدایا با توجه بگویم که فرزند نداری و از این داغ بیخبری^{۱۸}. بدینگونه طنز صوفیه هم چاشنی اجتماعی دارد و هم ذوق فلسفی. طنزیست واقع بین با روح انسانی که شکل تعالی یافته طنز عامیانه است. این است هزل و طنز که حتی بیرون از قلمرو زبانهای محلی سرگرمی مطبوعی است برای عامه. اماورای طنز و هزل ذوق عامیانه در شعر انواع تفنن های دیگر می جوید و سرگرمیها. يك نوع آن عبارتست از شعر بی معنی - که در واقع شعر نیست. با اینهمه چنان در آنها گوینده قیافه جدی دارد و با چنان صلابتی سنت های وزن و قافیه را رعایت میکند که يك لحظه انسان میتواند شوخی بودنش را فراموش کند. درست است که این در حقیقت شعر نیست اما نوعی ظرافت دلگانه است که شعر داشته اند. حتی میگویند که يك شاعر رند ادعا میکرد که میتواند خمسه نظامی را جواب دهد - با اشعار بی معنی

و ممدوح هم حاضر شد درازاء هر بیتش با و مبلغی بدهد بشرط آنکه هر جا
بیتی معنی دار یافت بتعداد آن دندانی از دهانش بیرون کشد و آن را در
سرش بکوبد. نمونه‌هایی از خمسه این شاعر بیکاره آورده‌اند اما جالب
این است که از مجازات نرسته است، و از مجازاتی سخت. در هر حال شعر
بی معنی هم از تفریحات عامیانه بوده است - و گه گاه مایه سرگرمی آدم
های جدی. يك حلاج محلاتی - با نام جالب حکیم باقر شفائی - در عهد
شاه عباس کارش عبارت بود از ساختن شعر بی معنی و این کار ظریف کلام
اورا نزد عام و خاص نمکی میبخشید که گاه او را با حکیم شفائی - شاعر و
طبيب معروف عهد صفوی - هم بمعارضه و امیداشت^{۱۹}. لغز و معما هم در
شعريک سرگرمی دیگر بود - برای عامه و چیزی از نوع مسابقه هوش.
از پایان عهد تیموریان تا پایان روزگار صفویه دیوانها و تذکره‌ها پرست
از این لغزها و معماها و در این میان بوده‌اند کسانی که در استخراج معما
داعیه‌ها داشته‌اند و قدرت نمایی‌های حیرت انگیز. عده‌یی از شاعران
این روزگاران حتی شهرت بمعمایی داشته‌اند چنانکه بعضی ادیبان
رساله‌های جداگانه مینوشته‌اند در باب فن معما^{۲۰}. بدینگونه در معما
و لغز - که شکل مسخ شده چيستانه‌های لطیف عامیانه بود - ذوق
تجمل پرست عامه، هم سرگرمی دیرین خود را بازیافت و هم مجال
را که برای او کم دست میداد - برای فکر کردن. يك تفریح عامیانه
دیگر که گاه گاه منتهی میشد بهیجان یا بلوای عام عبارت بود از اشعار شهر
انگیز - یا شهر آشوب. این نوع شعر عبارت بود از رباعیات یا قطعاتی
حاوی طنز و هزل هجو آمیز با تمام طبقات يك شهر از ملا و قاضی و اعیان
تا کاسب و تاجر و مزدور حتی بسا که شاعر از خیره رویی یا کم احتیاطی با

جوانان هر يك از این طبقات هم لاف از عاشقی میزد و از حرف های دیگر .
 درست است که این نوع شعر - در دوره هایی که ذوق عامیانه بر همه انواع
 شعر حاکم بود - بیشتر نوعی سرگرمی تلقی میشد اما گاه نیز عکس -
 العمل سخت مییافت حتی ضرب یا تبعید شاعر . در بعضی موارد نیز بسبب
 بی تأثیری شعر یا بی تأثیری خلق ، بی انعکاس میماند و منجمد ...

خلاصه ، اینهاست نمونه یی چند از آن گونه شعر که در گذشته
 عامه از آن لذت برده اند و شعر نو امروز که بی شك هنوز در آن چیزی غیر
 ایرانی هست مادام که از این عناصر بقدر کافی الهام نگیرد در نفوس عامه
 تأثیری زیاده نخواهد داشت .

در باب سبك

انواع گونه‌گون شعر در هر دوره‌یی تقریباً از روی الگو - یا الگو هایی - درست میشود که سنت‌های جاری آنهارا مقبول شناخته است. از اینروست که اشعار گویندگان هر دوره - غزل باشد یا قصیده مسمط باشد یا مثنوی - از حیث صورت و قالب و از لحاظ صنعت و سنت بایکدیگر شباهت دارند. با اینهمه در شعر هر گوینده - البته شاعر واقعی را می‌گوییم نه هر تقلید بی‌شع قافیه‌بند را - چیزی هست که آنرا از شعر دیگران ممتاز میکند چیزی که خاص اوست و آنرا در کلام شاعران دیگر نمیتوان یافت - سبك. در واقع این سبك بر حسب يك تعبیر که منسوبست به شوپنهاور* حکیم آلمانی قیافه برونوی ذوق و قریحه شاعرست که بی آن نمیتوان يك شاعر را از دیگران باز شناخت. عبارت دیگر مهر و نشانی است که اثر هر شاعر را از آثار بیش و کم مشابه جدا میکند و در حقیقت امضای نامرئی و تخلص واقعی بی‌تزویر و مصون از جعل اوست^۱.

* Schopenhauer.

بله سبك كه عبارتست از شیوه خاص در نزد هر گوینده - تعبیر صادقانه ایست از طرز فکر و مزاج طبع او . اگر طبع شاعر تند و سرکش باشد سبك بیانش غالباً سریع و کوتاه میشود و اگر طبعی داشته باشد خیال پرور و رؤیایی سبك او در آگنده میشود از استعارات و مجازات دور و دراز . آنكه در وی تداعی معانی قوی است بیانی دارد پراز تغییر و تنوع كه احیاناً رشته پیوند افكارش ممكن است آسان بدست نیاید و آنكه ذوق نقد و استدلال دارد بیانش قوت و استواری دارد و اجزاء كلام با يك سلسله نامرئی - از منطق و برهان - بهم پیوسته است . از طبع بلند سبك عالی برمیآید و از طبع حقیر سبك ضعیف . بقول شاعر ز آب خرد ماهی خرد خیزد . اگر كلام بوفن* نویسنده فرانسوی كه گفته است سبك عبارتست از خود انسان^۲ درست باشد در سبك نیز مثل خود انسان عوامل گونه گون نفسانی درهم آمیخته است - نه از هم جدا . سبك هیچ شاعری تنها مبتنی بر احساس و عاطفه مجرد نیست چنانكه هیچ انسانی هم نیست كه وجودش سرایا احساس باشد و عاطفه - بی ادراك و بی اراده . از این روست كه سبك هر شاعر حاکی است از کیفیت توافقی كه بین احوال نفسانی او هست . آنكه عاطفه اش غلبه دارد سبك بیانش در آگنده است از جوش و التهاب و آنكه عقل و منطق در وجودش غالب است سبك بیان او معتدلست و خالی از هیجان . شعری هست كه از آن ژرف بینی شاعر برمیآید و شعری هم هست حاکی از ساده دلی و زود باوری او شاعری هست كه حتی در هیجانهای عاشقانه خود را آرام نشان میدهد و تاحدی خون سرد شاعر دیگر از شور و هیجان حالتی دارد داغ و تب آلود .

بدینگونه شخصیت هر شاعر - یابی شخصیتی او - در سبك او نشان میگذارد و اولین تأثیر آن از عكس العملی شروع میشود که شاعر دارد در مقابل آنچه محرك اوست . محرك او ممكن است خشم باشد یا شوق ترس باشد یا توقع . بعلاوه این احوال در او شاید شدید باشد یا معتدل و این همه در سبك شاعر تأثیر دارد - تأثیری قوی . ابن قتیبه ادیب و منتقد معروف قدیم عرب باین دواعی نفسانی توجه خاصی نشان داده است که حاکیست از باریك بینی او در نقد . از جمله مینویسد یکی از ابو یعقوب خریمی پرسید که مدایح تو در باره منصور بن زیاد - کاتب برامکه - از مرثیههایی که در حق او گفته‌یی بهتر شده است و هم بیشتر شهرت یافته است سبب چیست ؟ گفت مدایح را از روی امید میگفتم و مرثیه را از راه وفا و بین آیند و حال تفاوت هست . داستان کمیت هم درین باب نقل کردنی است که بقول ابن قتیبه هم بنی امیه را مدح گفت هم آل ابوطالب را . البته کمیت شیعه بود و بنی امیه را دوست نمیداشت با اینهمه ابن قتیبه میگوید اشعاری که در مدح بنی امیه گفته است بهترست از اشعاری که در ستایش آل ابوطالب سروده است و من برای این امر سببی نمیابم جز اینکه نزد وی اسباب طمع قویتر بوده است^۳ . در هر حال هم اسباب و محرکات نفسانی در سبك شاعر نشان خود را باقی میگذارد و هم طرز فکر و عكس العملی که در مقابل محرکات دارد . ازینجاست تنوع و تعدد سبكها که در واقع بحصر نمیگنجد و هر يك رنگی دارد خاص خود . از سبك بیان شاعر - که برخلاف خود اونه دروغ میگوید و نه ریا میکند - میتوان دریافت که روح او تند و سودایی بوده است یا آرام و شکیم . کلام یک شاعر حاکیست از طبعی تندو - باصطلاح - پرانرژی و بیان

دیگری حاکیست از يك طبع سرد یا زود رنج . در واقع به اقتضای طبع و مزاج خاص یکی تند و محکم و آمرانه حرف میزنند و دیگری ضعیف و التماس آمیز . یکی الفاظ را سبك سنگین میکند و دیگری بی اعتناست هر چه بر زبانش بیاید میگوید . هم انتخاب لفظ تابع طبع و مزاج شاعرست هم طرز ترکیب الفاظ . فی المثل کلمات را يك گوینده چنان بهم میآمیزد که سخنش خوش آهنگ میشود گوینده دیگر از همان کلمات عبارتهایی میسازد بی آهنگ - یا خشك و خشن . این تفاوت سبکها البته سببش تفاوتی است که در طبعها هست و در منشها . باین حساب تعداد سبكها البته باید نامحدود باشد و زیاد - بعدد نفوس الخلائق . اما حتی نفوس خلائق را هم يك وقتی فکر حکماء طبقه بندی کرده است بر حسب امزجه : طبع سودائی ، طبع صفرائی ، طبع بلغمی و طبع دموی . هر طبعی هم اقتضای خلق و خوی داشته است و سبجیه و خصالتی : تندخویی ، زودرنجی ، بیقیدی یا خیال بافی ...

درباره این نظریه مبهم و مغشوش قدما - که روزی نزد اهل حکمت جاذبه بی داشته است - امروز چه باید گفت ؟ برای آنکه هیاهوی بسیار برای هیچ پیش نیاید اینجا کافیت گفته شود که این فکر امروز مشکلی را حل نمیکند و طبقه بندی است بی اساس و گل و گشاد . بعلاوه در سبك هم - مثل خلق و خوی - فرقت بین يك آدم عصبی با آدم عصبی دیگر . در اینصورت تصور آنکه سبکها را بتوان بر اساس علمی محدود کرد و طبقه بندی ، گستاخیت و خیال واهی . با اینهمه يك نقاد و ادیب مجهول الهویه یونانی که بین فضلا بنام دیمتریوس مشهور شده است در رساله مشهوری که راجع به سبك و مسائل راجع بآن

دارد آنرا تقسیم کرده است بانواع - آن هم فقط چهارنوع: سبك عادى، سبك مجلل، سبك آراسته، و سبك قوی^۴. هريك از این انواع البته مختصات دارند لفظی و معنوی که در کلام قدما هست و وجود آنها هر سبك را ممتاز میکند و متناسب با معنی. بعلاوه از ترکیب و امتزاج این سبکها البته سبکهای دیگر هم درست میشود - سبکهای میانه. مع هذا عدول از مختصات هر سبك - یا افراط و تفریط در آنها - سبك را دگرگون میکند و آنرا تبدیل میکند بضد خویش - به نقطه مقابل. از این جاست که سبك مجلل وقتی مختصات خود را از دست بدهد منتهی میشود بضد خود: سبك بـارد و سبك آراسته مبدل میشود بصورتی ناپسند - سبك ساختگی. همچنین سبك معمولی وقتی تباه شود آنچه باقی میماند چیزی است بی بر و بی حاصل: - سبك خشك. سبك قوی هم وقتی بآنچه لازمه قوت داشتن آنست دست نیابد چیزی میشود عاری از لطف و جلال حتی پایین تر از سبك عادى - سبك نا مطبوع^۵.

این است خلاصه بیان دیمتریوس که سبكهای چهارگانه اش اوصاف و مختصات دارند متناسب با نامهایشان. آیا این نظریه منحصر کردن سبكها باین چهارنوع واقعاً يك وجه دقیق و درست عقلی هم دارد؟ ظاهراً نه. چون حتی خود دیمتریوس - اگر چه با انکار و تحاشی بی دلیل - از قول دیگران نقل میکند که میگویند آنهمه را میتوان بدو سبك اصلی هم برگرداند. میگوید از سبکهای اصلی آنچه سبك عادى خوانده میشود با سبك مجلل چنان مغایرت دارد که امتزاج و ترکیبشان ممکن نیست از این رو بعضیها فقط بهمین دو سبك اصلی قایل شده اند و پنداشته اند سبكهای دیگر عبارتست از مراحل میانه - بین این دو سبك. این دعوی را دیمتریوس انکار میکند اما در اثبات نظر

خویش هم حاجتی قوی و مقبول ندارد. توصیه هوشمندانه بی که وی در باب انواع سبک‌ها دارد عبارتست از لزوم اجتناب از افراط. مکرر تأکید میکند - باشاره یا صراحت - که شاعر باید نه در آوردن الفاظ غریب افراط کند نه در بکار بردن مجاز و استعاره. چیزیکه مخصوصاً احترام از آن ضروریست اطناب است. اطناب که ملال انگیزست در هر حال. درست است که افراط در ایجاز هم منتهی میشود به بیان خشک که عطش خواننده را فرو نمیشناند و گاه فایده‌یی را که از کلام توقع میرود - تأثیر در نفوس - ازدست میدهد اما بهر حال دراز گوئی خارج از حد يك نوع بی احتیاطی و حتی گاه تجاوزیست بخواننده.

باین مسأله دیمتریوس اهمیت خاصی میدهد چنانکه يك جادرین باره نکته‌یی از قول تئوفراسطوس* - شاگرد ارسطو نقل میکند که واقعاً حاکیست از توجه قدما به دقایق احوال نفسانی. میگوید نباید گوینده بتوصیف تمام جزئیات يك امر پردازد بلکه باید چیزی را هم بفهم و نیز استنباط شنونده واگذار کند. وقتی شنونده راجع به نکته‌هایی فکر میکند که شما از ذکر آنها خودداری کرده اید دیگر تنها يك شنونده نیست يك شاهدست و حتی شاهی که در قضیه ذی‌علاقه هم هست. درین صورت به سبب فرصتی که شما برای آزمایش فهم و ادراکش باو داده اید به فهم و ادراک خود اعتماد پیدا میکند. اما اینکه تمام جزئیات را خودتان بیاورید مثل اینست که شنونده را از فهم و عقل عاری می‌شمارید و بدین گونه گویی بفهم و ادراک او اهانت روا داشته اید.

این يك نکته مهم است که رعایتش در واقع حاکی است از توجه گوینده به آنچه مقتضای حال است - مقتضای هر حالی . بله رعایت این مقتضای حال است که بلاغت خوانده میشود - یعنی شرط اول برای بوجود آمدن سبك . بدینگونه است که سبك تابعی میشود از اقتضای حال - یعنی از معنی . البته معنی گاه مقتضی درازگویی است و گاه مناسب با کوتاه سخنی . قدرت بیان شاعر در واقع بستگی دارد باینکه این اقتضا را تا چه حد دریافته باشد و تا چه حد در مراعاتش موفق شده باشد . فی المثل يك جابجانش - به اقتضای معنی - در آکنده است بزاری و التماس . اقتضای این امر کوتاهی سخن نیست وزاری و التماس کوتاه تاثیری را که از آن توقع میرود ندارد . اینجاست که سبك بیان گرایش بنوعی اطناب دارد و اگر گوینده بایجاز گراید در صورتی معذورست که سببی قوی تر او را باین کار واداشته باشد . رعایت حال شنونده . اما وقتی صحبت از حکم است و فرمان ، سبك بیان کوتاهی را اقتضا میکند و ایجاز را از آنکه بیان آمرانه وقتی تاثیر دارد که کوتاه باشد و آکنده از قوت و البته شاعر درینجا هم اگر از اصل تجاوز میکند باید این کارش بر رعایت مصلحت دیگر باشد - يك مصلحت بالاتر . با اینهمه حتی اطناب هم اگر مصلحت وقت گوینده است باید ملال انگیز نباشد - یعنی گوینده خودش همه چیز را نگوید و خواننده را تبدیل نکند بیک موجود بیکارهایی که باید برای او فقط خمیازه بکشد و سر تصدیق بجنباند . ولتر* شاعر نامدار فرانسوی که هوش درخشان او همه جا برای ذوق سلیم محك و معیار درست جستجو کرده است درجایی میگوید سرّ ملال انگیزی کلام عبارتست از اینکه گوینده بخواهد

همه چیز را خودش بگوید^۷ در واقع بلاغت واقعی - که بین اطناب ممل است و ایجاز مخمل - درین دقیقه است که گوینده نه فقط بداند که چه باید بگوید بلکه مخصوصاً توجه داشته باشد باینکه جز آنچه ضرورت قطعی دارد نگوید و چیزی را هم برای خواننده باقی بگذارد که تا فهم و ادراك او نادیده گرفته نیاید . درحقیقت کسانی که از این نکته غافل میمانند خواننده را و امیدارند که از روی تظاهر احیاناً بآثاری بیشتر از علاقه کند که بیشتر عقل و هوش او را بچالش میطلبند . زیرا فقط در چنین حالی است که خواننده میتواند حس کند فهم او هم بحساب میآید و حتی گویی در ایجاد حالتی که قصد شاعر القاء و تلقین آنست او نیز با خود شاعر همکارست و شریک . سرّ آنکه عده‌یی از مردم خود را نسبت بچیزهایی که واقعاً درك نمیکنند علاقه مند و حتی شیفته نشان میدهند همین میل شدید تظاهرست باینکه در فهم و درك آن چیزها ادراك آنها هم مداخله دارد و شرکت . بدینگونه حالت آنها گویی عکس العملی است در مقابل حرف‌های ملال انگیز یکنواخت کسانی که از پر حرفی و روده درازی مجالی بآنها نمیدهند تا فکر و فهم خود را بکار اندازند . بعلاوه برای اجتناب از ملال انگیزی باید کلام تا حدی متنوع باشد . سخن که یکدست باشد و یکنواخت نمیتواند قوت و درخشندگی داشته باشد بر عکس خواب آور میشود و ملال انگیز . جا حظ و سعدی ظاهراً باین سرّ مهم بیان متوجه بوده‌اند که دائم بین جد و هزل نوسان داشته‌اند و بین سادگی و جلال . گویی میخواستند تا خواننده درین فاصله مجالی پیدا کند برای نفس تازه کردن و این است عذری که میتوان آورد برای

بعضی مطالب غیر جدی در کتابی مثل مثنوی. باری بوالوهم* يك جادر فن شعر خویش میگوید خوشا آن شاعر که بتواند بالحنی ملایم از خشونت به لطف گراید و از لطف بخشونت^۹. حتی در سبك والا - نمط عالی - هم اگر شاعر دائم در همان اوج کبریا و غلبه بماند سخنش صاعقه یی میشود که عقل و عاطفه خواننده را یکسره میسوزاند. از اینروست که لونگینوس* نقاد معروف یونانی - که رساله اش راجع به نمط عالی مهمترین بحث قدیم است درین باب - حتی گویی خطاهای لفظی گویندگان را هم بعنوان امری که موجب تنوع میشود صرف نظر کردنی میشمرد و میگوید کسانی را که از هر گونه مسامحه و خطا اجتناب دارند هرگز نمیتوان در ردیف کسانی نهاد که چون در فضای سخن زیاده اوج گرفته اند ناچار گاه گاه بورطه سقوط و خطا هم افتاده اند^{۱۰}.

بدینگونه تنوع - اگر بتواند سخن را از حالت جمود و سکون ملال انگیز خلاص کند - حتی مجوز ارتکاب مسامحات لفظی هم تواند شد و این نکته نشان میدهد که سبك شاعر بکلی از طبع و مزاج او ناشی نیست و از تأثیر محیط و نفوذ شخصیت خواننده هم - که ناچار توافق با آن بیش و کم در طبع و سرشت شاعر نیز هست - متأثر میشود. زیرا بهر حال شاعر قلبا نمیخواهد به تنهایی در بیابان آواز بخواند و آنهم فقط برای خود. پس ناچار باید بیانش را با توقع و حوصله خواننده متناسب کند و از اینروست که در پیدایش سبك غیر از طبع و مزاج شاعر که رکن اصلی است احوال محیط هم - بعنوان امری که تسلیم بآن نیز جزو طبع و مزاج شاعرست - نفوذ و دخالت قطعی

دارد و بدین گونه غیر از احوال نفسانی گوینده ظروف مکان و زمان هم باید در طبقه بندی سبک مورد توجه باشد . از اینجا است که سبک‌ها را باعتبارهای گونه‌گون دسته‌بندی کرده‌اند و تقسیم از آن جمله است باعتبار لفظ و کهنگی یا تازگی ، سادگی یا پیچیدگی عبارت بندیها . باین اعتبار است که سبک قدیم هست و سبک جدید ، سبک عادی هست و سبک مصنوع . بعضی از این اوصاف لفظی احیاناً ممکن است ارتباط بامد و سلیقه‌یی داشته باشد که در یک عهد یا در یک محل بیشتر رواج داشته باشد . این امر نیز میتواند منشاء تقسیم بندی دیگر باشد در سبک‌ها: سبک خراسانی یا سبک غزنوی ، سبک عراقی یا سبک سلجوقی ، سبک آذربایجانی یا سبک عهد اتابکان ، سبک هندی یا سبک عهد صفویه . این طرز طبقه بندی که بیش و کم در بارهٔ مکتبهای شعر گذشتهٔ فارسی تداول دارد از همین جاست . در ادب کلاسیک قدیم اروپا هم گاه مختصات سبک بنام ولایات منسوب میشود . فی المثل سبکی که غرق در تصنع و تکلف لفظی است سبک آسیائی* خوانده میشود و ظاهراً از تأثیر جلال و شکوه در بارهای آسیائی متأثر است . چنانکه سبک دیگری که بعنوان عکس العمل در تصنع جویی سبک آسیایی باز گشت بسادگی را شعار داشته است سبک آتیک* خوانده میشود همچنین سبکی که بنایش بر رعایت کامل سنت‌های کهن بشمار می‌آمد سبک هلنی* خوانده میشود - تمام بنام ولایات یا اقوام یونانی تابعهٔ روم .

راجع باین مکتبهای سه‌گانه - یا چهارگانه - شعر فارسی جاهای دیگر هم صحبت کرده‌ام . اینهارا غالباً سبک هم میخوانند: سبک خراسانی ، سبک عراقی - که سبک آذربایجانی را هم بعضی در ردیف آن می‌نشانند

یعنی آن چیزی را که بین طرزخاقانی ، نظامی ، مجیر ، فلکی و امثال آنها مشترك است - و سبك هندی . پیدایش این سبکها یا مکتبهای گونه گون را - که همیشه هم حد فاصل زمانی و مکانی روشنی ندارند - چگونه میتوان تعیین کرد؟ جوابها در این باب البته مختلف است. اما میتوان پرسید از عوامل و اسباب گونه گون کدامها بیشتر تاثیر درین مورد داشته اند و دارند. اختلاف ذوق و تهذیب شاعران یا تفاوت ادراک و علاقه حامیان شعر؟ آنچه نزد نقادان آلمانی روح زمان^{۱۰} خوانده میشود درین باب تاثیر دارد و آن بیک معنی مجموعه ای است از این عوامل و اسباب گونه گون^{۱۱}. اما شاید هم بتوان پیدایش این مکتبها را به طبقات اجتماعی و تحولات آنها محسوب کرد. در عهد سلاجقه حامیان شعر و ادب عبارت بودند از وزراء، مستوفیان، و حتی روحانیان - اهل مدرسه - و از این رو در شعر آن دوره آنچه بیش از هر چیز دیگر جلوه دارد همین علم مرده ریگ اهل مدرسه است: بدیع، معانی و بیان، حکمت، و عرفان. در صورتیکه در عصر صفوی طبقه ملا تقریباً سروکاری چندان با شعر و ادب نداشت و عوام که فرصتی برای شاعری یافتند سبك خود را بوجود آوردند:- سبك هندی. در عهد زندیه و قاجار اهتمام مجدانه ای شد برای احیاء سبكهای قدیم - سبك عراقی و خراسانی. اما درین دوره دیگر اسباب و مقتضیاتی که موجب تجدید و احیاء سبکهای قدیم باشد بازوال و انحطاط وضع طبقات موجد آنها از میان رفته بود و کارش نگرفت از آنکه وقتی يك سبك یا شیوه در اوضاع و احوالی استثنائی بوجود آید و در واقع شرایط بقای آن سبك در عمل موجود نباشد آن سبك متروك

میمانند و این نکته‌ی است که تحقیقات جامعه‌شناسان آن را تأیید میکند و اثبات^{۱۲}. بدینگونه وقتی هر مکتب و سبک عصری یادگاری باشد از طرز پسند یا فکر طبقه‌ی - یا طبقاتی - که شعر بنحوی با آن ارتباط دارد تعصب در تقلید سبک‌های گذشته را نمیتوان معقول شمرد. بعضی غزاسرایان امروز همچنان بشیوه شاعران ع-هد صفوی گرایش دارند اما گاه از سرمشقهای خویش نیز بهتر می‌سازند - روشنتر و باحالت‌تر. اما چه میتوان گفت درباره‌ی کسانی که شاعری واقعی را در وجود خود خفه میکنند تا بصدای شاعری موهوم گوش دهند که بیرون از وجودشان است؟ این پای بندی سنت های قدیم وقتی چنین شاعران را که قریحه واقعی دارند، از آفرینندگی بازدارد چگونه میتوان آنرا توصیه کرد یا تحمل؟ در هر حال، بیشک مکتبها و سبک‌های گذشته با تمام لطف و ظرافت یا قدرت و استحکامی که دارند نتیجه‌ی اوضاع زمانه‌ی بوده‌اند که آنها را بوجود آورده است و دیگر البته نه آن اوضاع تجدید خواهد شد نه آن زمانه برخواهد گشت. با اینهمه مادام که شاعر فکری و دردی دارد، آن را بهر سبک و هر بیان بگوید شعر ست و پسندیدنی با این تفاوت که در چنین شعری همیشه یک چیز دروغ هست - دروغ بزرگی که شاعر بزبان نمیاورد اما سبک عاریتی او که شخصیت واقعی او را در بر ندارد، آن را فاش میکند و برملا. برگردیم بسر مطلب، صحبت از سبک بود و منشأ طبقه بندی آن. عامل دیگر که میتواند منشأی باشد برای طبقه بندی سبک‌ها عبارتست از محیط پیدایش یا محیط رواج شعر. فی‌المثل شعری که مطابق ذوق و سلیقه عوام گفته آید سبک عامه پسند دارد و آن که برای فهم و

ذوق كودكان سروده شود سبك كودك پسندست چنانكه نوعى شعر هم امروز هست كه دختر پسند ميگويند، مشحون از احساسات و رؤياهاى طلايى و آه و ناله هاى دردناك عاشقانه - كه مخصوصاً خوراك روزنامه ها است يعنى صفحات ادبى آنها. بعلاوه حرفه و شغل گوينده هم تأثير بارز دارد در پيدايش سبك. از اينجاست كه شعر يك فقيه سبكش با سبك شعر يك تاجر يا يك طبيب تفاوت دارد مگر آنكه هر سه بى سبك، و تقلید پيشه باشند - كه آن خود چيزى است عليه حده. در هر حال منتقد وزيده ميتواند هواى رواق مسجد و مدرسه را در شعر شيخ بهايى بيايد يا در سبك عطار از حرفه و پيشه او نشان بگيرد و البته فرق است بين سبك بيان بى ادعاى يك بازاری ساده و درس نخوانده باشيوه بيان تظاهر آلود فضل فروشانه يك فقيه يا استاد مدرسه. از اينها گذشته سبكها از حيث موضوع هم تفاوت دارند. سبك فلسفى غير از سبك قلندر است و سبك تحقيقى با سبك توصيفى فرقش پيدا است. چنانكه از لحاظ محتوى هم بين آنها ميتوان تفاوت نهاد. سبك ممكن است عاشقانه باشد يا عارفانه، استهزائى باشد يا احساساتى. بعلاوه هر يك از اين انواع گونه گون هم ممكن است يكجا بهم بياميزد يا جاى جاى تفاوت كنند. سبك واقعى يك شاعر ممكن است تركيبى متناسب باشد از چند نوع سبك يا آنكه در طول حياتش در سبك او تحول پيش آمده باشد يا تغيير. هم چنين شاعرى هست كه بيانش گه گاه سبك ندارد يا از سبك خارج است. اين وقتى پيش ميآيد كه معنى، قالب و لفظ مناسب را نيافته باشد. در حقيقت هر معنى بيانى دارد مناسب خویش كه تا گوينده آنرا نبايد سخنش بدرستی ادا نشده است و از همین روست كه انورى - باقرار خود - برای آنكه از عقده يك سخن بدرستی بدر آيد خود مكرر به

عقددها فرومیرفته است^{۱۳} چنانکه سعی ودقت گوستاو فلوبر* نویسنده کتاب مادام بواری* هم برای یافتن آنچه خودوی لفظ درست^{۱۴} میخواند حاکی است از يك نوع وسواس یا تمرین در سبك . البته فرق است بین شعری که از سبك عادی شاعر خارج است و شباهت بدیگرسخنانش ندارد با کلام شاعری که در هیچ مورد سبك واقعی ندارد و حاکی است از تقلید و تمرین محض در سبکهای دیگران^{۱۵} بكمك قواعد و سنتها و بزور معانی و بیان. در هر حال تنوع و اختلاف در سبكها امریست محقق که حاجت به بحث بیشتر ندارد و همین اختلاف و تنوع حاکی است از نفوذ تقلید و تمرین و از تأثیر عوامل برونی - یعنی تاحدی خارج از اختیار طبع و سرشت انسانی - در پیدایش سبك. از آنجمله است عامل زمان و عامل مکان. عبت نیست که بعضی نقادان شعر را هم - مثل همه آثار انسانی - تابعی دانسته اند از قانون تکامل تدریجی - نظریه داروین و اسپنسز^{۱۶} . درست است که در شعر و ادب انواع آن استقلالی را که در انواع جانداران هست ندارند اما بهر حال تأثیر عوامل مختلف را در پیدایش یا تکامل آنها که میتواند انکار کند؟ محیط و زمانه گاه پیدایش حماسه را اقتضاء میکند و گاه مناسب میشود برای پیدایش غزل. همین عوامل است که يك وقت شعر دینی پدید میآورد و يك وقت شعر وطنی يك وقت نظریه معروف هنر برای هنر را قابل قبول میسازد و وقت دیگر مجالی میدهد برای رواج این فکر که هنر باید در خدمت انسان باشد - در خدمت جامعه یا حکومت . فکر وجود سبکهای ادواری نیز ریشه اش همینجاست و از همین جا است که میتوان پنداشت - در هر دوره ای از تمدن و تاریخ انسان شعری بوجود

میآید تقریبا مناسب با آن . جامعهٔ شبانی ، جامعهٔ روستائی ، و جامعهٔ بازرگانی هر يك در طول تاریخ اقوام برای خود شعری بوجود آورده‌اند که بعضی انواع یاسبكها از بقایای آنها هنوز باقیست لااقل در بعضی ادب‌ها . نیچه* در رؤیاهای فلسفی خویش نه فقط شعر بلکه همهٔ هنرهای یونانی را در نوسان میدید بین تاثیر فرهنگ مردانه دیونیزوس و ظرافت زنانه آپولونی^{۱۷} . کسانی هم هستند که دم‌ازادوار شعر میزنند: دورهٔ آهنی-دورهٔ طلائی- دورهٔ نقره‌ئی و دورهٔ مفرغی^{۱۸} . چنانکه بازگشت شعر را بدورهٔ طلائی نوعی بازگشت میدانند بدورهٔ کودکی . اما که میداند که دورهٔ کودکی در شعر يك دورهٔ طلائی بوده است ؟ درست است که بموجب يك قیاس جامعه هم مثل فرد در طول عمر خویش مدارج دارد و مراحل- کودکی ، جوانی و پیری - اما آیا میتوان از این نکته چنین استنباط کرد که از این ادوار سه‌گانه هر يك نوعی شعر دارد خاص خویش - مرحلهٔ کودکی شعرش غنائی است و دینی ، مرحلهٔ جوانی شعرش حماسی است و درام و مرحلهٔ پیری شعرش فلسفی است و عرفانی ؟ این احتمالی است که نظیر آن از خاطر ویکتور هوگو* شاعر فرانسوی و دیگران هم گذشته است^{۱۹} اما که میتواند ما را مطمئن کند که جامعهٔ انسانی هرگز یا هنوز از عهد کودکی قدم بیرون گذاشته باشد ؟ در واقع انسان تا سروکارش با هنر هست چیزی از کودکی - از میل بیازی و فراموشی ، به همراه دارد . از این حرف آیا باید نتیجه گرفت که این انواع ادواری که در شعر و در شناخت سبك هست به کلی زائد است یا مبهم ؟ البته خیر . اما وجود این نکته چیزی را که قطعا ثابت میکند اینست که در سبكها عامل زمانی و مکان را تاثیری قوی است بعلاوه عامل طبع و سرشت گوینده را هم- که خود بدو عامل زمان و مکان بسیار

مدیون است - باید باین هردو افزود. و از مجموع این عوامل است که مکتب‌های ادبی پیدا میشود - سبک‌های خود آگاه. تفاوت در زمان و مکان و تربیت و میراث و هم تفاوت در نوع و میزان خود آگاهی مانع از آنست که مکتب‌های کلاسیک* و رومانیک* و سوررئالیست* اروپائی را با مکتب‌های قدیم شعر فارسی - مکتب خراسانی، مکتب عراقی، مکتب هندی مقایسه کرد. بعضی شباهت‌ها هم که هست ظاهراً تصادف محض است و مقایسه راجای نیست. البته بحث در باب سبک‌ها و مکتب‌های شعر فارسی تازه است و هنوز راه دراز در پیش دارد اما هر گونه بحث در این باب دقت بسیار لازم دارد و احتیاط. بیشک کشف یا بیان خصوصیات مکتب‌های شعر فارسی - که امروز آنرا در سبک خراسانی، سبک عراقی، و سبک هندی خلاصه میکند - فضل افتخاری اگر دارد بملك الشعراء بهار میرسد که طی نیم قرن اخیر آنهمه را با ملاحظات جالب در باب سبک نظم و نثر تحت ضابطه در آورد^{۲۰}. کارهایی که بعدها در این باب شده است چیزی نیست جز تکرار و توضیح بیان بهار یا جمع آوردن شواهد بیشتر در اثبات یا تبیین نظرهای کلی او. کاری که غالباً با اقوال او را تأیید میکند یا حداکثر توضیح در هر حال باید باین نکته توجه داشت که در پیدایش این سبک‌ها عواملی که تأثیر داشته است بعضی اندیشیده بوده است و خود آگاه بعضی هم بی شک ناخود آگاه بوده است و ناشی از احوال و ظروف. درست است که اهل تحقیق هنوز نتوانسته‌اند مبادی سبک خراسانی یا عراقی را از روی اسناد و مآخذ بیک سابقه اندیشیده و خود آگاه مربوط کنند اما بهر حال تأثیر ظروف و احوال دوره‌هائی را که شاهد رواج آن سبک‌ها بوده است می‌توان بررسی کرد و حتی نشانه‌رنگ پریده‌یی از نوعی خود

آگاهی را هم در لابلای اشعار بعضی گویندگان آن ادوار بدست می‌توان آورد. چنانکه شیوه معروف به هندی را هم - که تمایلات بیگانه دشمنی* بعضی ادباء ما گه گاه آنرا بنام سبك اصفهانی تعمیم میکنند - نیز با احوال و ظروف مربوط به تحولات تاریخی و اجتماعی توجیه شدنی است. سر خوردگی از تکرار يك سبك و میل تازه جویی هم عامل قابل ملاحظه‌ای است جهت بیان توالی آنها. گرچه این سبك‌ها - دست کم در قسمتی از تاریخ حیات خویش - در طول یکدیگر نبوده‌اند و گه گاه در عرض هم واقع می‌شده‌اند. بهر حال شاید آنچه را که دوره بازگشت می‌خوانند بتوان بر مبادی اندیشیده و خود آگاه مبتنی دانست - مثل يك مكتب واقعی. چنانکه تمایلات راجع به شعر نو هم ریشه‌های خود آگاه دارد و اندیشیده. در اینجا باید يك نکته را تکرار کرد و تأکید. سبك وقتی نا خود آگاه است حاکی است از افکار و احوالی که شاعر تمایلی به ابراز آن و افشا کردنش نداشته است. اینجا است که میتوان گفت شعر بی دروغ است و آنچه شاعر می‌گوید حقیقت است و صدق. نهایت آنکه فهم مقصود او لازم‌ه‌اش هوشی است خاص و، محرم این هوش جز بیهوش نیست. اما سبك خود آگاه حاصل جستجویی است که شاعر برای بیان چیزی دارد - که بیان آن غایت اوست. چنین شعری ممکن است بی دروغ باشد و هم ممکن است از دروغ و ریا خالی نباشد و بهر حال منتقد است که با نفوذ در محیط شاعر، نفوذ در فکر و شخصیت شاعر، و نفوذ در سبك بیان او میتواند این نکته را کشف کند که شاعر واقعا چه چیزی را می‌خواهد بیان کند یا بیان نکند؟.. بی این غور و تأمل نمیتوان دانست کدام شعر - حتی با وجود اشتمالش بر مبالغه و تخیل خلاف واقع - بی دروغ است و کدام دروغ؟

بله، سبک است که شاعر صمیمانه و بی ریا تمام وجود خود را در آن خالی میکند و حقیقت خود را عریان چنانکه هست در آن منعکس مینماید . با همه اعتقادی که اهل تاریخ بنقد اسناد دارند حتی تاریخ هم شاید نمیتواند شاعر را باین درستی و صفا تصویر کند . بدینگونه شعرواقعی تر از تاریخ هم هست نه بخاطر آنکه بقول ارسطو از آن فلسفی ترست^{۲۱} بلکه بدان سبب که شعر تا سبک دارد نمیتواند دروغ بگوید - خاصه بیک منتقد.

افلاطون یا ارسطو ؟

در ورای نقاب وزن و قالب، شعر برای خودش دنیایی است. دنیایی که آفریده خیال شاعر است اما مواد آن چیزی نیست جز تصویر دنیا - تصویر دنیای خدا. این است آنچه آفرینش شاعرانه را از آفرینش واقعی جدا می‌کند و افلاطون و ارسطو آن را مرتبط کرده‌اند با مسألة کلیات : اعیان ثابتة . کدام منتقدی هست که در شعر بهمین دقت و تعمق حکماء بنگرد و بین دنیای شاعر و دنیای خدا این شباهت را مشاهده نکند ، و همچنین این تفاوت را . نکته این است که منتقد باید نقاب وزن و قالب ، نقاب صنعت و سنت را از چهره شعر بردارد تا در ورای آن دنیای شاعر را کشف کند - دنیایی وسیع و نامحدود . با توجه باین امر شك نیست که منتقد هم تقریباً همان کاری را انجام می‌دهد که فیلسوف می‌کند . خواه مثل يك فیلسوف مشائی اهل بحث و استدلال باشد خواه مثل يك حکیم اشراقی اهل کشف باشد و شهود . فلسفه را می‌گویند عبارتست از معرفت باحوال اعیان کائنات بقدر مقدور . اما نقد چیست ؟ نقد هم بیک تعبیر معرفت

است باحوال کائنات . اما کدام نوع کائنات ؟ البته نه اعیان کائنات ، تصاویر کائنات که دنیای شعر و ادب از آن درست میشود . منتقد مثل فیلسوف بحث میکند دراینکه وجود و ماهیت اشیاء چیست و غایت و علت احوال و افعال آنها کدام است . نهایت آنکه فیلسوف این بررسی را درباره اعیان موجودات انجام میدهد و منتقد درباره تصاویر آنها: کائنات شعر. ازین روست که تاریخ نقد هم مثل تاریخ فلسفه است و اوج و انحطاط آنها تا حدی بهم مربوط . در اینصورت عجب نیست که در نقد هم مثل فلسفه دنیا تا حد زیادی به حکماء یونان مدیون باشد. درواقع تاریخ نقد شعر- بصورت علمی که امروز بیش و کم یافته است- از یونان آغاز میشود و کدام تحقیق علمی هست که یونانی ها آن را شروع نکرده اند یا دنبال . چنانکه تحقیقات آنها در باب ماهیت شعروانواع و فنون و اغراض و عیوب آن نه فقط در روم و اروپا انعکاس و ادامه یافت بلکه نیز جزو سایر موارث حکمت یونانی بمسلمین هم رسید و بلاغت و نقد عربی و فارسی بدان مدیون شد .

اما تاریخ فکر نقادی در بین یونانی ها از کی شروع میشود ؟ بی- شك از خیلی قدیم و تقریباً از همان اوقات که فلسفه در نزد قوم پیدا شد. در نقد هم مثل فلسفه ، پیشوایان فکر یونانی حکماء بزرگ بوده اند : افلاطون و ارسطو . اما تاریخ آن حتی ، قبل از ظهور سقراط آغاز شد . در بازمانده ادب یونانی از نظم و نثر ، ملاحظات انتقادی باقی است از گویندگان و متفکران پیش از سقراط . هومیروس در ایلیاد هم به مسأله الهام توجه دارد و هم باینکه سبك بیان ، همه بیک گونه نیست. پیندار باختلاف و تعارضی که بین الهام وقواعد ادبی هست اشارت دارد .

ملاحظات اخلاقی در سخنان نویسندگان مختلف - در کلام هر قلیطوس و کسنوفانس - هست . مقایسه معروف بین شعر و نقاشی که گویند نقاشی شعری است گویا و شعر نقاشی بی است بی صدا در سخن سیمونید* آمده است . در نمایشنامه غوکان ، اثر اریستوفان ، نقد و داوری شاعرانه بی هست در باب آثار اسخولس و اوری پید . چنانکه سقراط حتی در آخرین دفاع خویش راجع بشعرو شاعری نکته های جالب دارد ، و نکته هایی انتقادی . با اینهمه نقد و بحث فلسفی در باب شعر هیچ جابیهتر از آثار افلاطون مطرح نشده است خاصه در رساله فدرس و رساله ایون . در باره آراء افلاطون راجع بنقد پیش ازین در نقد ادبی سخن گفته ام^۱ . اینجا کافی است در باب کتاب جمهوروی صحبت کنم و در باب مطالبی که آنجا راجع بشر و نقد آن هست .

این کتاب جمهور در واقع خلاصه مباحث افلاطون را در باب شعرو نقد آن در بردارد و اهمیتش در فلسفه بقدری است که يك نویسنده امریکائی ، در باره آن می گوید تمام کتابخانه ها را بسوزانید هر چه در آنها آمده است درین کتاب نیز هست^۲ . اصل کتاب طرح يك مدینه فاضله است یا جامعه بی که در آن عدالت تام و کامل برقرار باشد . این البته يك رؤیای فلسفی بیش نیست اما برای تحقق بخشیدن این رؤیا افلاطون طرح های جدی افکنده است ، و از زبان سقراط . این جمهور افلاطون آیا - آنطور که بعضی محققان پنداشته اند - از روی الگوی حکومت مصر قدیم درست شده بود یا بالهام از حکومت هخامنشی؟ درست است که افلاطون پیش از تألیف این کتاب مصر را دیده بود اما مصر درین زمان نمونه يك حکومت

درست نبود . حکومت هخامنشی هم در عهد افلاطون روی بانحطاط داشت و نمی توانست نمونه‌یی از يك حکومت درست و عادلانه باشد اگر چه ازین هردو کشور در کتاب افلاطون چیزی هست اما مدینه فاضله او در واقع تصویر درستی از هیچ شهر خاصی نیست شهریست که افلاطون می خواست وجودش را بهانه‌یی کند تا با طرح آن مدینه واقعی آتن را انتقاد نماید . درین مدینه خیالی که برای تأسیس و اداره آن افلاطون طرح‌ها دارد و احتیاط‌ها ، جایی برای شاعران نیست . در واقع نزد افلاطون ، شعر و شاعری چیزیست که اگر تحت نظارت جامعه نباشد برای سعادت خلق خطر‌ها دارد و زیان‌ها . تأثیر بد شعر در اخلاق جوانان نزد افلاطون از اسباب عمده است در طرد شعرا . حتی در کلام هومیروس چیزها هست که جز بد آموزی و گمراهی حاصل دیگر ندارد . بعلاوه شعر خود چیست بجز تقلید از دنیای خارج ، از دنیای طبیعت ؟ اما طبیعت و دنیای خارج که عبارتست از اعیان موجودات خودش در واقع تقلیدیست از صور معقول ، از مثل . البته فقط همین اعیان ثابته که از کون و فساد دورند و جایشان در عالم معقولات و مجرداتست حقیقت دارند اما احاطه بر آنها کار شاعر نیست کار فیلسوف است . مشهودات و محسوسات که اعیان موجودات را تشکیل میدهند خود در حکم سایه و تصویرند برای این صور معقول و بهمین سبب يك درجه از حقیقت دورند . در اینصورت آنچه شاعر می سازد یا نقاش ، تقلید و تصویری است از این محسوسات ، و خود دو درجه از حقیقت فاصله دارد . تقلیدیست از تقلید مثل و سایه ایست از سایه آن . از چنین اموری چه فایده‌یی می توان برد ؟ بعلاوه ، کار شاعر از جهت مجسم کردن احوال نفسانی هم لطفی ندارد زیرا شعروی احوالی را توصیف

و تصویر می‌کند که مربوط بقوه عاقله نیست مربوط است بقوه انفعالی نفس : شهوت و غضب. درینصورت شعر و شاعری چه تأثیری در احوال جامعه دارد جز آنکه نفوس را گمراه کند و حالت ضعف و حقارت در آنها بیفزاید؟ شهوت و خشم و حالات نفسانی دیگر و میل و آرزو را شعر بجای آنکه ریشه کن سازد در وجود انسان آبیاری می‌کند و پرورش می‌دهد^۳. ازین روست که از دیر گاه بقول افلاطون میان شعر و حکمت ناسازگاری بوده و هست. در هر حال هنر شاعر را نباید بگمان آنکه با بیان حقیقت سروکار دارد بجد گرفت باید همواره مراقب بود تا شعر لطمه‌یی بسلامت نفس و استقامت جامعه وارد نکند. بدینگونه افلاطون شعر را بسختی انتقاد می‌کند و شاعران را از مدینه خیالی خویش طرد می‌کند تا در جامعه او عدالت فدای هوس نشود.

براین پندار افلاطون ایرادها کرده‌اند و جای ایرادها هم هست. پیش از همه ایرادهای ارسطو را باید یاد کرد که ناشی است از آن اختلاف معروف که بین فلسفه دو حکیم هست. این اختلاف برخلاف آنچه بعضی از حکماء قرون وسطی گفته‌اند^۴ در حقیقت وجود دارد و اصلش ناشی است از طرز تفکر آنها را جمع بکلیات. بر سر این که کلیات اصالت دارند یا آنکه وجودشان ذهنی است. این يك نزاع کهنه است و شلگل^۵ بهمین نکته نظر دارد که می‌گوید هر که از مادر می‌زاید یا پیر و افلاطون است یا پیرو ارسطو^۵. در واقع آنچه افلاطون مثل می‌خواند نزد ارسطو، حقیقت ندارد و امریست انتزاعی و خیالی. با چنین مقدمه‌یی عجب نیست که فن شعر ارسطو، جوابی باشد بآراء و عقاید افلاطون در باب شعر.

در حقیقت برخلاف افلاطون که دنیا را ازورای ابرومه عرفان و

خیال می‌دید ارسطو در کار عالم بچشم واقع بینی می‌نگریست . ازین رو شعر را بمنزله واقعیات دید . برخلاف استاد آن رایپاس اخلاق محکوم نکرد بلکه به بررسی و تحقیق در ماهیت و اوصاف آن پرداخت . وی صور معقول را حقیقت واقع نمی‌دید تا کائنات محسوس و مرئی را سایه و تصویر آنها بداند . محسوسات و مشهودات عالم را حقیقت می‌شمرد و صور معقول را عبارت از تصویر ذهنی آنها . بدینگونه واقع بینی او بهانه‌یی بخیال شاعرانه نمی‌داد تا ارزش محسوسات را منکر شود و کائنات عالم را سایه و تصویری تلقی کند از حقیقت - از مثل . بعلاوه ، نزد وی منشأ ابداع و ایجاد شعر و آثار هنر عبارت بود از علاقه بتقلید و محاکات : امری که در انسان غریزیست و آموزندگی آن نیز از موجبات عمده است در التذاذ انسان از آن . پس ماهیت و جوهر شعر و هنر عبارت میشود از تقلید و محاکات و آن لذت و حالتی هم که ازین تقلید و محاکات حاصل میشود خود غایت و هدف آن است . باینهمه کار شاعر فقط تقلید صرف مجرد از عالم خارج نیست تا بقول افلاطون دنیای مشهودات و محسوسات را بعین تصویر و تقلید نماید بلکه از خود نیز همواره چیزی بآن اضافه می‌کند و دنیای محسوسات را - بتفاوت اغراض - گاه بهتر از آنچه هست تصویر و توصیف می‌کند و گاه بدتر از آنچه هست . از اینها گذشته تأثیر شعر نیز ، برخلاف آنچه افلاطون پنداشته است ، تنها ضعف عقل و غلبه شهوت نیست بلکه شعر ، خاصه تراژدی ، در انسان حس ترس و شفقت برمی‌انگیزد و از طریق کاتارسیس* - که بمنزله مسهل و جلاپی است پاک کننده ، موجب تزکیه و تهذیب نفس انسان را فراهم می‌آورد . بدینگونه

شعرو شاعری، برخلاف آنچه افلاطون ادعا می‌کند موجب فساد جامعه هم نیست.

این است حاصل تعلیم ارسطو در فن شعر که عالی‌ترین تحقیق فلسفی یونانیهاست در باب شعر. کتابی که با وجود اختصار تمام مباحث مهم راجع به شعر در آن مطرح شده است آن‌هم بدقتی که با برونه‌تیر* می‌توان گفت امروز هم مسائل فن نقادی در نزد ما همان‌هایی است که نزد ارسطو بوده است.^۷ در واقع در نقد و شناخت شعر هرچه طی قرن‌های دراز گفته شده است بیش و کم همان‌هاست که موجب گفتگو شده است بین ارسطو و استادش افلاطون.

بعد از ارسطو فلسفه یونانی در لاقیدی رواقی‌ها و لذت‌جویی پیروان ابی‌قور آرامش خاطر جست. کلبی‌ها و شکاکان حتی میراث افلاطون و ارسطو را بباد نقد و استهزاء گرفتند لیکن تأثیر و نفوذ حکمت آن‌ها باقی ماند و دوام یافت. در نقد شعر زوئیلوس* خود را چون یک حکیم کلبی نشان داد و لوسین* چون یک فیلسوف شکاک. اما حکمت جزمی افلاطون و ارسطو در اسکندریه و آتن باز احیاء شد و در حوزه امثال فلوطین و آمونیوس ساکاس*، نقد شعر هم بارنگ تازه‌یی صورت جزمی خویش را بازیافت. در واقع بعد از افلاطون و ارسطو چیز عمده‌یی بر تحقیقات آن‌ها راجع به شعر و سبک و نقد آن افزوده نشد هر چند داعیه داران بسیار بودند. از جمله دیمتریوس نام، ظاهراً از معاصران پلوتارک، رساله‌یی نوشت در باب سبک که مشهورست و با این‌همه کتابش همان بضاعت ارسطوست که بآن چیزهایی تازه نیز افزوده شده است.^۸ در واقع

دیمتریوس که غالباً ارسطو را تقلید و تبعیت می نماید از آثار او مکرر عباراتی نقل می کند بعلاوه از شاگردش تئوفراستوس^۹ نیز اقوالی می آورد.^۹ نهایت آنکه طرز کار وی باشیوه^{۱۰} ارسطو تفاوت دارد. هم ازین جهت که وی خیلی کمتر از ارسطو تقید دارد به پیروی از اصول و مقدمات و هم ازین حیث که خیلی بیش از او ب کلیات توجه نشان می دهد. شاید این نکته از اسباب عمده است در شهرت و اهمیت کتاب او و اشتمالش بر بعضی فقرات سودمند از آثار گمشده^{۱۱} قدما. اثر انتقادی دیگر که ذکرش خالی از اهمیت نیست عبارتست از رساله^{۱۲} لو نگینوس در باب نمط عالی، یاشیوه^{۱۳} برترین.^{۱۴} راجع به این لو نگینوس وهویت او- همچنین درباره^{۱۵} دیمتریوس که رساله^{۱۶} «در باب سبک» را نوشته است- از لحاظ تاریخ بحث است و اختلاف اما این اختلافها از اهمیت ادبی رساله های منسوب ب آنها چیزی نمی کاهد. درین رساله^{۱۷} اخیر نشان آشنایی هاهست با آثار واقوال افلاطون، چنانکه می توان گفت مؤلف به افلاطون بیشتر مدیون است تا ارسطو. آنچه وی نمط عالی می خواند نوعی مزیت است در بیان، که موجب تعالی است و شاعر درین شیوه سخن را بجایی می رساند که آن را می توان صدای روحی بلند خواند. این رساله که نوعی کوشش نو افلاطونی است در نقد، در میراث ادبی نقادان یونان قدیم اهمیت خاص دارد و درست گفته است برونه تیر آنجا که می گوید اگر فن شعر ارسطو اولین کوششی است که در تاریخ قدیم یونان برای نقادی بعمل آمده است رساله^{۱۸} لو نگینوس آخرین کوششی است که درین راه مبذول شده است و بهیچوجه هم از حیث عمق و معنی از کتاب ارسطو کمتر نیست.^{۱۹}

با اینهمه از جهت اصالت در نقد یونانی هیچ چیز بیای سخنان افلاطون و ارسطو نمی‌رسد چنانکه در ادب لاتینی هم کسانی مانند هوراس* و سیسرو*، سنکا* و کننی لین* هم بعضی آراء خود را بهمین دو حکیم مدیونند و بتحقیقات آنها. در واقع انعکاس و نفوذ اقوال افلاطون و ارسطو منحصر بیونان و روم نمانده است و از خیلی قدیم در شرق نیز نشر یافته است. البته تأثیر جمهور افلاطون در تئوریهای راجع بشعرو بلاغت مسلمین بیای تأثیر فن شعر ارسطو نمی‌رسد اما آشنایی مسلمین با این هر دو کتاب سابقه قدیم دارد و ناچار تأثیر آنها- ولو غیر مستقیم- می‌بایست بنحوی در ادب عربی و فارسی منعکس شده باشد.

جمهور افلاطون شاید حتی در دوره ساسانی هم نزد بعضی از ایرانیها شناخته بوده است. در نامه تنسر مواردی هست که بعضی اهل نظر بتأثیر آراء افلاطون منسوب داشته‌اند. با آنکه آگاهی‌ها این احتمال را رد می‌کند نفوذ افلاطون در آراء مزدك بعید بنظر نمی‌رسد ۱۲. در دوره اسلامی هم با آنکه افلاطون نزد محققان ماشهرت و قبول ارسطو را نداشته است اما بکلی هم ناشناس نبوده است و حکماء اسلامی بر بعضی رسالات او شرحهایی نوشته‌اند و نام پاره‌یی از کتابهای او که شاید از سریانی عبری نقل شده است نیز در آثار مسلمین ذکر شده است. از جمله حنین بن اسحق کتاب جمهور را بنام کتاب السیاسه عبری نقل کرده است و ثابت بن قره حرانی و پسرش سنان نیز در شرح بعضی مطالب این کتاب ظاهراً مقالاتی داشته‌اند ۱۳ فارابی ترجمه یا خلاصه‌یی از کتاب را در دست داشته است و کندی هم رساله‌یی در باب اعداد مذکور درین کتاب نوشته بوده است ۱۴. در رسائل اخوان الصفا هم مطالبی ازین کتاب، بدون ذکر مأخذ نقل شده است ۱۵ و ترجمه خلاصه‌یی از کتاب را - که اصل

آن خلاصه بجالینوس منسوب بوده است - نیز مسلمین در دست داشته‌اند و ابن اثیر و ابوالفدا از آن یاد کرده‌اند^{۱۶}. با اینهمه غلبه نام و آوازه ارسطو و شهرت کتب او ظاهراً از اسباب عمده بوده است در انصراف مسلمین از کتاب افلاطون، خاصه که بعضی مطالب آن با احوال اجتماعی جاری نه مناسب بوده است و نه موافق.

اما ارسطو که فلسفه‌اش نهایت اوج فکر و حکمت یونانی بشمارست نزد مسلمین معلم اول بوده است و آثارش از خیلی قدیم مرغوب. حتی ابن القفطی فهرستی در دست داشته است^{۱۷} از آثار او تألیف بطلمیوس که اصل یونانی آن در دست نیست و وجود آن در بین مسلمین حاکی است از علاقه‌ی که حکماء قوم داشته‌اند با فکر و تعالیم فیلسوف. قسمت عمده این آثار را مسلمین از یونانی یا سریانی عبری نقل کرده‌اند با شروح و تفاسیر قدیم و مخصوصاً مساعی بیت الحکمه بغداد درین مورد مهم است و قابل ملاحظه. از جمله فن شعر، که آن را از روی لفظ یونانی ابوطیقا هم می‌گفته‌اند در جزو تعلیم منطقی مورد توجه واقع شده است و ترجمه. اما چون فهم بیشترینه مطالب کتاب که راجع است به تراژدی و اپوپوئیا از حوصله اعراب خارج بوده است این ترجمه‌ها غالباً مبهم بوده است و تاریک. چنانکه ترجمه ابو بشرمتی، که فن شعر را از سریانی عبری نقل کرده است باقی است و باین دعوی گواه. یحیی بن عدی هم چنانکه از کلام ابن‌الندیم برمی‌آید نقلی کرده است ازین کتاب که ظاهراً همان مأخذ عمده فن شعر شیخ واقع شده است در کتاب شفا. از تلخیصی هم که کندی بموجب روایت ابن‌الندیم ازین کتاب کرده است اکنون گویا نشانی باقی نیست اما این ترجمه‌ها با تفاسیر و تلخیص‌ها، مایه‌ی شده است برای حکمائی

امثال فارابی، ابن سینا، و ابن رشد^{۱۸}. این تعلیم ارسطو در باب فن شعر، که حکماء مسلمان تا این اندازه نسبت بآن علاقه می ورزیده اند در فکر و ذوق نقادان اسلامی چه تأثیری داشته است؟ این مسأله‌یی است که باید در بررسی نقد عرب بآن جواب داد. اینجا باید گفت که از حکمت یونانی آنچه بر ذوق و فکر مسلمین غلبه یافت فلسفه ارسطو بود نه افلاطون، یا بعبارت بهتر ارسطویی بود که می توانست با افلاطون کنار بیاید.

از میراث اسلامی

آیا فکر یونانی تأثیری در آراء نقادان اسلامی داشته است؟ بی شك. اما البته نمیتوان نقد مسلمین را - مثل فلسفه اسلامی - تقریباً بکلی حاصل و نتیجه این تأثیر شمرد. حکمت یونانی را مترجمین قدیم و بعضی از متکلمین در اوایل عهد عباسیان بین مسلمین رواج دادند در صورتیکه نقد اسلامی - نقد شعر عربی - در آن ایام قسمتی از راه تحول خویش یا دست کم قدم‌های اولش را پیموده بود. از این رو نفوذ طرز فکر یونانی - هر چند بعد از آشنایی مسلمین با حکمت یونان - در نقد و علوم بلاغت نیز ظاهر شد. اما سنت اسلامی و عربی نقد هم - که مخصوصاً بر حکمت و فکر یونان بچشم بدگمانی مینگریست - راه خود را ادامه داد خاصه نزد لغوی ها ، کاتبان ، و راویان شعر . چنانکه امثال جاحظ ، ابن قتیبه ، قاضی جرجانی ، ابن رشیق ، و ابن الاثیر رهنمایان عمده بوده‌اند برای نقد سنتی - نقد لغوی و ذوقی ادبا . البته در این نقد غیر از ملاحظات لغوی و تطبیقی - گه گاه هم رنگ روانشناسی هست هم سایه‌یی از زیباشناسی . با اینهمه ،

نقد ادبا از لحاظ تاریخ، در واقع يك میراث عربی است، مثل خود شعر. چنانکه تاریخ آنرا باید از عهد جاهلیت آغاز کرد و از سوق عکاظ. در این شهره بازار پر مشتری، شعر هم متاعی بود که خواستاران در باره ارزش آن چانه میزدند. روایت هست که در عکاظ برای نابغه ذبیانی، شاعر نام آور آن روز گاران قبه ای میزدند و او آنجا در باب شعرهایی که برایش خوانده میشد در پیش جمع دآوری میکرد و اظهار رأی. چنانکه بر شعری از حسان بن ثابت که در آن هنگام ظاهر جوانی بود - و خواسته ایرادهایی گرفت و با اینحال او را بشاعری ستود و تشویق کرد. جای دیگر اعشی و خنساء را بر مدعیانشان برتری داد. جزئیات این گونه داوریه‌ها البته مشکوک است و همچنین است جزئیات آنچه در باب نقد سایر شاعران جاهلی گفته اند. - طرفه بن عبد، و دیگران. حتی در اصل ادب جاهلی هم حرف هست اما بهر حال آنچه شعرو ادب جاهلیت خوانده می شود، نقدی دارد ذوقی. مثل همان شعر جاهلی غالباً تأثری و ارتجالی - و تا حدی مثل نقد شاعران کهن در یونان قدیم^۲. از اینها گذشته در سخنان و افکار شاعران آن عهد چیزها هست که حاکی است از وجود روح نقد در بین آنها چنانکه تصور آنها از الهام شاعرانه و ارتباط آن با جنی که تابعه خوانده میشود یاد آور طرز فکر یونانی هاست در باب موز^۳ها. همچنین توجه بعضی شاعران باینکه بسیاری معانی در کلام آنها تکرار است و گویی پیشینیان همه هر چه باید همی گفته اند؛ شاعری است بر شعور قوم به ارزش میراث گذشته. وجود راویان شعر که حتی در جاهلیت هم هر شاعری راویانی داشته است و وجود اشعاری که حولیات خوانده میشد و در نظم و اصلاح آنها سالی صرف میشد نشان میدهد که نزد قوم نشاطی

بوده است و شعوری برای نقد. البته چنین نقدی يك نقد ذوقی بوده است حاکی از تأثر و عکس العمل فطری، و بقول امروزیهانقد امپرسیونیستی*.

اسلام که پدید آمد نقداخلاقی و دینی را هم با آنچه از میراث جاهلیت مانده بود افزود و اجتناب از لغو و فحش و سخنان کفر آمیز میزانی شد در نقد. چنانکه قرآن هم اوج بلاغت شناخته شد و حدس شعوری. پیغمبر با آنکه شاعری را تشویق نکرد بشعر شاعران گوش داد، و خلفا و صحابه در منع از آن اصراری نکردند. در عهد اموی حجاز کانون غزل عاشقانه بود و عراق روز بازار مدح و فخر.. مخصوصا مجالس خلفا مرکزی بود برای روایت شعر و نقد آن. چنانکه عبدالملك مروان خود در نقد شعر ذوق و قریحه‌یی نشان داد. باری در حجاز که ادب بیشتر صورت غزل داشت نقدی هم که روایت شده است - از کثیر عزّه، و سکینه بنت حسین و دیگران - در باب معانی راجع بغزل است و عشق. چنانکه در عراق که ادب بصورت فخر و هجو جلوه داشت نقدی هم که نقل است - مثل آنچه از فرزدق و جریر نقل کرده‌اند - رنگ همین معانی را داشت^۵. در صورتی که نقد عبدالملك مروان و شاعران شام بیشتر بمضامین راجع بمدح مربوط میشد. از جمله گویند شاعری قصیده‌یی در مدح عبدالملك مروان گفت که در اولش از شتر خویش سخن گفته بود، بزیادت. خلیفه گفت تو شتر خویش را مدح کرده‌یی صله‌ات را هم از او بستان^۶. باری در مجالس خلفا، که برای اعراب مجالی بود جهت تعصب و تفاخر، مساله‌یی که غالبا مطرح میشد این بود که اشعر شاعران کیست؟ و جوابهائیز گونه گون بود و تابع اغراض گویندگان یا مقتضای مجلس. تعصبات قبیله‌یی که غالباً هر قبیله شاعر یا شاعران خود را از دیگران برتر میدید در عراق و حجاز

و در همه دنیای عرب این مسأله را غالباً رنگ روزمیداد . البته مسأله از عهد جاهلیت مانده بود اما آنچه در عهد اموی به آن رنگ تازه میداد احیاء تعصبات بود ، بین قبایل . از راویان و شاعران اخبار بسیار هست حاکی از جوابهایی که باین مسأله داده اند . هر يك مطابق ذوق و سلیقه و باقتضای هوی و تعصب خویش . اما در عهد عباسی این بحث کهنه رنگ نقد واقعی گرفت . رنگ موازنه و تطبیق یعنی مقایسه بین شاعران و ارزیابی آثار هر يك . حتی کتابها در این باب بوجود آمد خاصه در مقایسه بین ابوتمام و بحتری . همچنین در داوری بین متنبی و مدعیانش . این موازنه در واقع تاحدی هم در دنباله يك مسأله قدیم دیگر بود ؛ مسأله کهنه و نو . اینکه سخن محدثین - نوخاستگان - را میتوان در ردیف کلام شاعران قدیم آورد یا نه مسأله‌یی بود . چنانکه نزاع در باب بحتری و ابوتمام هم بیک تعبیر نزاعی بود در باب کهنه و نو . يك نقد روشن که در این باب شد کتاب آمدی بود - بنام الموازنه بین ابی تمام و بحتری . در این کتاب مولف خواسته بود بیغرضانه بین دو شاعر داوری کند ، اما علاقہ‌یی که بتایید و حمایت از بحتری داشته است ، او را بافراط واداشته است در بیان عیوب ابی تمام ^۸ از اینرو با آنکه زشتی‌ها و زیبایی‌های آثار هر دو شاعر را طرح کرده است در تطبیق و موازنه نائل بقضاوتی بیطرفانه نشده است . با اینهمه کتاب او از جهت نکته‌سنجی‌هایی که دارد جالب است و خواندنی در باب متنبی و مدعیان وی هم بحثی وجود داشت که جمعی تازگی و ارزش کلام او را انکار میکردند و ظاهراً صاحب بن عباد وزیر معروف آل بویه محرک آنها بود . چنانکه در فرانسهم ، راجع به کرنی ^۹ شاعر چنین بحثی شد و محرک آن ریشیلو ^{۱۰} بود ^{۱۱} وزیر معروف . در واقع رنجشی که صاحب از

متنبی و از رفتار خود پسندانه اش داشت محرك اوشد در نقد متنبی و در تشویق دیگران بنقد او . رساله‌یی که خود صاحب‌نوشت عبارت بود از الكشف عن مساوی شعر المتنبی - در بیان عیوب شعرا و . برای خوشایند او نقادان و ادب‌بنا کردند بعیب‌جویی از شعر متنبی . چنانکه ابوعلی حاتمی رساله‌یی نوشت و در آن بیشتر معانی اخلاقی را که در کلام متنبی هست ماخوذ دانست از اقوال ارسطو . ابوسعید عبیدی رساله‌یی دیگر نوشت در اثبات این دعوی که بسیاری از سخنان متنبی سرقت است از شعرای دیگر حتی ابوهلال عسکری در کتابی بنام الصناعتین ، که جهت خاطر صاحب تالیف کرده بود سعی نمود تا در بیان محاسن کلام بیشتر بگفته صاحب استناد جوید و در بیان معایب بکلام متنبی^{۱۰} . بدینگونه متنبی جریمه گردن کشی و خود پسندی شاعرانه خویش و عصیان را که بر گردن‌کشانشان روزگار کرد بسختی داد اما يك تن از نزدیکان و برکشیدگان صاحب بنام علی بن - عبدالعزیز معروف بقاضی جرجانی بدفاع از او برخاست و بدآوری بی - غرضانه . کتاب این قاضی الوساطه نام داشت - الوساطة بین المتنبی و خصومه . وی در این دآوری مثلك قاضی وارد شد و با روشن بینی و حق طلبی يك قاضی ، یادآوری کرد که در باب يك شاعر هرگز نمیتوان از روی عیوب و اشتباهاتش قضاوت کرد باید از روی محاسن و زیباییهایش راجع باو حکم کرد . بعلاوه اغلاط و عیوب در کلام کدام شاعر نیست حتی در شعر کسانی مثل ابن الرومی ، ابو تمام و ابو نواس عیب‌ها هست و خطاها . که میگوید که در این میان عیب و خطا تنها در کلام متنبی است؟ . بعلاوه اگر در سخن او ابیات ضعیف می‌توان یافت اشعار بلند و معانی استوار و لطیف شاعرانه در آن بیشتر هست . اما آنچه در باب سرقات می‌گویند هم جای

حرف است. باید تفاوت گذاشت بین آنکه يك مضمون را که شاعری دیگر ابداع کرده است از او می گیرد با آن کس که يك مضمون عام مشترك را که شاعر دیگری هم گفته است اما به چوچه اختصاصی باو ندارد اخذ می کند. بعلاوه فرق است بین اینکه شاعری معنی را از دیگری اخذ کند اما آن را از او بهتر و زیباتر بیان کند با آنکه معنی کلام يك شاعر را اخذ کند. بیش و کم با همان الفاظ و عبارات یا حتی با تعبیراتی پست تر. در هر حال در باب سرقات نباید افراط کرد و نباید هر شباهت را هم حمل کرد با خذوانت حال^{۱۱}. این داوری دقیق و روشن که در باب متنبی و مدعیانش از جانب قاضی جرجانی شدی شك يك شاهد مؤثر است بر قدرت و فایده نقد و حاکی است از اهمیت نقش و تأثیر نقادی در ادب. اما مسأله سرقات که قاضی جرجانی با روشن بینی و خونسردی انواع آن را بررسی کرده است از مسائل عمده است نزد نقادان عرب. در واقع از خیلی قدیم نقد رایج در نزد ادبا و روایات عبارت بود از بررسی در مواردی که مضمون يك شعر با مضمون شعر دیگر شباهت داشت یا اشتراك. باستناد همین نکته بود که ادباء و روایات قدیم غالباً شعر محدثین را رد می کردند و مضامین آن را بقدماء منسوب می نمودند. چنانکه يك ادیب معروف قدیم - ابو عمرو بن العلاء - در باب این نوخاستگان می گفت که اینها انگل دیگرانند اگر خوب بگویند از دیگران گرفته اند و اگر بد بگویند از خودشان است. اسحاق موصلی شعری برای اصمعی خواند اصمعی آن را بسیار بستود و وقتی دانست که اسحاق خودش آن را گفته است از ستایش آن بازگشت و آن را نوظهور دانست و بی اصل. نظیر این قضیه را از ابن الاعرابی هم نقل کرده اند که بسا شعری را میستود و بعد که می فهمید

شاعر از قدما نیست ستایش‌های خود را پس می‌گرفت. می‌گویند شاعری برای ابی‌عبیده شعری خواند سپس از وی درخواست تا بین این شعر و شعر يك گوینده جاهلی بدرستی حکم کند، عصبیت را کنار بگذارد و در باب شعر نظر بدهد نه در باب شاعر، نگوید که این يك شعر عباسی است و آن يك جاهلی، این يك جدید است و آن يك قدیم. چون این طرز حکم در واقع دآوری بین دو عصرست نه دآوری بین دو شاعر^{۱۲}. در هر حال ادبا و روایات خویشتن را نگهدارنده سنت می‌دیدند و حامی شعر قدیم. از این رو غالباً در باب آن تعصب داشتند. مضامین شعرای نو خاسته را هم غالباً مأخوذ می‌دیدند از شعراء قدیمتر. بندرت کسانی پیدا میشدند که مثل ابن قتیبه و قاضی جرجانی در باب قدما و محدثین تعصب نداشته باشند و از شاعر شعر خوب بخواهند نه قدمت و سابقه. نقد ادبا غیر از ملاحظات راجع بسرقات غالباً لغوی بود، یا مربوط به بیان و بدیع. در واقع ادباء شعر قدما را بعنوان شواهد نگاه می‌کردند برای نحو یا لغت. این نیاز با استشهاد شاید گه‌گاه بعضی را واداشته باشد که شعری از خود یا دیگری بيك شاعر قدیم منسوب بدارند. اما چون صحبت از سندیت بوده است و اعتبار غالباً هم آنها را و می‌داشته است که در صحت انتساب شعر بيك شاعر دقت نشان دهند و حتی وسواس. ازین روست که ابن‌سلام در طبقات الشعراء خویش مکرر یا آوری می‌کند که راویان در اشعار قدماء دست‌کاریها می‌کرده‌اند، بنام و نشان. چنانکه جاحظ نیز توجه خاصی باین مسأله انتساب دارد. از جمله يك جا از بسیاری اشعاری که روایات ساخته‌اند و بشعرا نسبت داده‌اند یاد می‌کند و این جعل را ممکن می‌شمارد و محتمل. جای دیگر شعری را که در آن از رجم و

شهاب صحبت میشود از یکشاعر جاهلی نفل می کند و می گوید اگر این شاعر جاهلی است از کجای داند شهابی که در آسمان هست قذف و رجم است ؟ در صورتیکه این نکته از عقاید اسلامی است و این خود نشان میدهد که شعر را دیگران ساخته اند و باونسبت داده اند^{۱۳} . گذشته از مسأله انتساب نقد ادبا گاه ملاحظات روانشناسی هم دارد و حتی زیباشناسی و اجتماعی. چنانکه ابن قتیبه توجه خاصی بمسائل روانشناسی دارد خاصه در باب زمینه های نفسانی شعر . از جمله يك جا توجه میدهد که شاعران در طبع و قریحه تفاوت دارند یکی مدیح را آسان میگوید و هجابرایش دشوار است دیگری بر گفتن رثا تواناست اما از عهده غزل بر نیاید^{۱۴} . تفاوت در دواعی و اسباب نفسانی است که قوت و شدت آنها در اشخاص مختلف است و این نکته حاکی است از توجه وی بتأثیر عامل روانشناسی چنانکه توجه بعضی نقادان به آنچه موسیقی لفظ خوانده میشود - حلاوة النغمه - و اینکه زیبایی بیان بیش از درستی معنی نزد بعضی از آنها اهمیت دارد نیز حکایت می کند از گرایش قوم بملاحظات زیباشناسی . همچنین اهمیتی که باصل مبالغه داده اند ، و حتی قول مشهوری که می گوید بهترین شعر دروغ ترین آن است نیز مبتنی است بر اساس تصور زیبایی . در نقد ادبا توجه بتأثیر محیط هم هست و این نکته جالب است که فی المثل قاضی جرجانی قرنهای قبل از تن^{*} - نقاد و حکیم فرانسوی - بگوید بداوت کارش آنست که در طبع ها خشونت پدید می آورد و همچنین در ادب و معانی آن موجود خشونت می شود در صورتیکه تمدن در طبع و در ادب موجب سهولت میشود و رقت^{۱۵} . این طرز فکر که قرنهای بعد در فلسفه تاریخ ابن خلدون نیز تعقیب شد حاکی است از توجه ادباء بتأثیر عامل محیط

و جامعه .

اینهاست نمونه‌یی چند از آنچه در نقد عربی هست - نقد ادبا .
 درین نقد که در واقع دنباله‌سنت نقادان قدیم‌ترست تأثیر فلسفه اهل مدرسه
 بارز نیست و شباهت بین بعضی ازین آراء با آراء حکما از اتفاق است
 یا از يك تأثیر غیر مستقیم اما تدریجی . آیا نقد عربی و اسلامی از
 حکمت یونانی تا چه حد تأثیر یافته است ؟ اکنون هنگام آنست که جوابی
 باین سؤال داده شود . انتشار کتب راجع بمنطق در بین مسلمین و تأثیری
 که حکمت ارسطو از طریق ترجمه‌های کتب یونانی در اذهان متکلمین
 اسلامی داشت بیشك از اسباب آشنایی مسلمین شد با آراء حکماء
 یونان در باب فن شعر و بلاغت . چنانکه ظاهراً جاحظ از بلاغت و ادب
 فرس و روم و هند بی بهره نبود اما تأثیر بارز فکر یونانی در نقد قدامه
 ظاهر شد - نقد الشعر . این قدامه نصرانی بود که بر دست مکتفی بالله
 خلیفه عباسی مسلمان شد و ، کاتب بود و اهل حکمت . کتابهایی هم در
 علم سیاست و صناعت جدل داشت و مخصوصاً در منطق متبحر بود . وی
 تحت تأثیر همین معلومات فلسفی بود که نقد الشعر را نوشت - با يك
 برداشت تازه از شعر و فنون شاعری . درین برداشت تأثیر فکر
 یونانی هست خاصه در شیوه طبقه بندی ابواب و مطالب . البته شعر
 عربی ، با جزئیات اقوالی که ارسطو در فن شعر آورده است چندان
 منطبق بنظر نمیآمده است و این مشکل را غیر از قدامه و قبل از او
 مترجمان و شارحان عربی فن شعر هم داشته‌اند . اما تأثیر ارسطو و
 تعلیم او باز در جای جای کتاب هست و بشکلی انکار ناپذیر . از جمله اهمیتی

که قدامه برای مبالغه قائل شده است در شعر، حرف ارسطو را بخاطر می آورد که مانعی نمی بیند از اینکه شعرا امور و اشیاء را بالا تر یا پست تر از آنچه در واقع هستند وصف کنند. همچنین کوششی که قدامه کرده است تا فنون مختلف شعر را از وصف و تشبیه و غزل و نسیب و مرثیه بدو فن مدیح و هجا برگرداند، نیز گویی از ترتیب فن شعر ارسطو اخذ شده باشد که از تمام انواع شعر بیشتر توجه به تراژدی دارد و کومدی. در بعضی جزئیات دیگر کتاب هم نشانه هایی هست از تأثیر فن خطابه و چون قدامه با کتب منطق و فلسفه سرو کار داشته است این اندازه تأثیر در کتاب او بعید نیست^{۱۶} این کتاب و همچنین مطالعات متکلمان و حکماء راجع بشعر و خطابه تأثیر تمام داشت در پیدایش بلاغت اسلامی که اساس آن در واقع عبارت بود از بلاغت قرآن و نقد ادباء. بلاغت قرآنی البته اساس بلاغت اسلامی است اما پیدایش تئوریهای بلاغت عربی، از تأثیر تعلیم ارسطو خالی نیست. واضع و شارح عمده این تئوری عبدالقاهر جرجانی است با دو کتاب معروفش: اسرار البلاغه و دلائل الاعجاز. آیا عبدالقاهر جرجانی هم از تعلیم حکماء یونان استفاده کرده است؟ اگر کرده است ظاهراً از طریق کتب ابن سینا کرده است و البته بعضی اقوال و تحقیقات وی با آراء ارسطویی شباهت نیست^{۱۷} لیکن این شباهت آن اندازه نیست که حاکی باشد از تبعیت و تقلید. در هر حال تازگی و اصالتی که در دو کتاب عبدالقاهر هست آن هر دو را اساس بلاغت و نقد علمی اسلامی کرده است و ازین حیث هم اسرار البلاغه و دلائل الاعجاز تا حدی یاد آور فن شعر ارسطو است و فن خطابه او. البته بلاغت ادبا که مبتنی بر صنایع بدیع و بر سنت نقد قدما بود، در مقابل فکریونانی

عکس العملی تند و خشن نشان می‌داد : تحقیر و بدبینی نسبت با اقوال حکماء. چنانکه ضیاء الدین ابن الاثیر - برادر عز الدین که مورخ مشهور است و مؤلف کتاب الكامل فی التاریخ - در کتاب مشهوری که دارد بنام المثل السائر با خود ستایی و گزافه گویی غرور آمیزی که خاص او - یا خاص اکثر ادیبانست - يك جا ضمن بحث راجع بصناعات کلام اقوال حکماء را در باب اقسام معانی بحث‌هایی می‌داند کلی و بی‌فایده که در عمل چندان بکار نمی‌آید . می‌گوید عرب بدوی بدون آنکه از آن کلیات واقف باشد نظم و نثر پسندیده انشاء کرده است و شاعرانی مانند ابونواس ، مسلم بن ولید ، ابو تمام ، و بحریری هم بی آنکه از علوم یونانی اطلاع داشته - باشند معانی خوب بوجود آورده‌اند . در اینجا می‌گوید کتاب شفاء ابن - سینا را دیدم که در باره شعر می‌گوید این امر - یعنی شعر - موقوف است بر دو مقدمه و يك نتیجه . در حالی که ابن سینا خود شعر میسروده و شك نیست که در نظم و انشاء شعر خویش هم هیچوقت منتظر ترتیب دو مقدمه و بدست آوردن نتیجه نمی‌شده است و یونانی‌ها هم که خود شعر میسروده‌اند هرگز با ترتیب مقدمات بنظم و انشاء شعر توفیق نیافته‌اند . چه خوب می‌گوید ابن ابی الحدید که - در رد قول ابن الاثیر و کتابش - در رساله الفلك الدائر می‌گوید که وی سخنان حکما را در نیافته است و مغالطه کرده است^{۱۸} باری بلاغت اسلامی ، مقارن پایان عهد خلافت ، معجونی بود از سنت ادباء و اقوال حکماء و متکلمین که عبدالقاهر نظم ابتکاری تازه بی‌بدان داده بود. سکاکی در مفتاح العلوم خویش تحقیقات عبدالقاهر و ملاحظات ادب را نظم دیگری داد و از آنها علوم بلاغت را بوجود آورد که بعد از او صورت جامد فعلی خویش را یافت : معانی ، بیان و بدیع^{۱۹} . باری

کتاب سکاکی که آخرین تحقیق علمی اصیل است راجع به علوم بلاغت رنگ فن خطابه و فن شعر ارسطو و حکماء اسلامی را دارد و این نکته جالب است و آموزنده .

میراث نقد اسلامی - تاحدی تحت تأثیر - رتعلیم حکماء - نوعی نقد کلاسیک شد. در واقع فلسفه اسلامی اگر هم گه گاه از حکمت ارسطویی فاصله گرفت تقریباً بهرچه داشت رنگ ارسطو داد و هرگز بر بنیاد یک فکر دیگر نقد تازه یی بوجود نیاورد . الانقد صوفیه که ذوقی بود و مبنایش از نوع کشف و اشراق . باری غلبه حکمت ارسطو بر فلسفه اسلامی تقریباً همگام است با تأثیر ریطوریکا و ابوطیقای او بر بلاغت و نقد مسلمین . آیا این هماهنگی نقد و فلسفه همه جا در یک موازات دوام دارد ؟

نقد و فلسفه

گمان دارم هماهنگی بین فکر فلسفی و فکر نقادی يك واقعیت تاریخی است ازین رو در ادب کلاسیک اسلامی - فارسی و عربی - چون اهل نظر تقریباً جز با حکمت ارسطو آشنایی نداشته‌اند در نقد ادبی هم نه مکتب‌های تازه‌یی بوجود آورده‌اند نه شیوه‌های تازه‌یی . آنچه دارند میراث عربی است بارنگی از تعالیم ارسطو ، فقط نقد صوفیه رامی‌توان بر آن افزود که بی شباهت بنقد نوافلاطونی نیست هر چند بعیدست که از آن متأثر شده باشد . با اینهمه همسازی و هماهنگی بین نقد و فلسفه امریست قطعی ، و غیر از یونان ادب اروپا هم برای اثبات آن شواهد عرضه می‌کند و امثال . در ادب اروپا این هماهنگی چندانست که در مقابل هر يك از ادوار و مکتب‌های فلسفی يك مکتب یا يك دوره نقد ادبی را می‌توان نشان داد . با اوصاف و مختصات مناسب و هماهنگ با آن مکتب فلسفی .

صحبت از فلسفه و ادب اروپاست ، فلسفه و ادب مسیحی که با

انحطاط و زوال تدریجی فرهنگ عهد شرك يونان و روم آغاز شد. در دوره‌یی که مورخین اروپا آن را قرون وسطی خوانده‌اند و عهد ظلمت^۱. درست است که هنوز بسیار کشفیات و شاید تحقیقات طولانی لازم است تا بتوان کارنامهٔ اندیشه و حکمت این قرون وسطی را ولو باجمال بیان کرد^۲ لیکن شك نیست که سعی در تلفیق بین عقل و ایمان، بین علم و کلیسا در واقع شغل عمده بوده است برای حکمت این ایام - اسکولاستیک. چنانکه ادب و هنر هم غالباً همین هدف را پیروی می‌کرد - : خدمت کلیسا. درست است که بعضی شاهکارهای عظیم ادب در همین دوره بوجود آمد، درست است که کومدی الهی دانته^۳، قصه‌های چاسر^۴، و منظومهٔ نیبلونگن^۵ را اروپا باین قرون تاریک مدیونست اما کلیسا روی هم رفته با شعر و ادب میانه‌یی نداشت. وی موزها^۶ - آفریدگاران هنر یونانی - را از معبد قدس خویش رانده بود و حتی گه‌گاه شعر را غذای شیطان می‌خواند و مایهٔ گمراهی و تباهی^۷. اگر هم از شعر و ادب دم می‌زد شعر و ادبی را می‌خواست که مثل تئولوژی باشد - دنباله‌رو کلیسا. فلسفهٔ اسکولاستیک با روح نقادی سازش نداشت از این رو در نقد ادبی کار قابلی درین دوره انجام نشد. اسکولاستیک در تعمق و استغراق قوی بود و در نقد و داوری ضعیف. اجتهاد شخصی که اساس هر گونه نقدست درین حکمت جای خود را داده بود به قول حجت - کلام استاد. وقتی بحثی در میان می‌آمد هر کس بانگ استاد گفته است^۸ برمی‌آورد هر گونه

❖ Dante

❖ Chaucer

❖ Nibelungenlied

❖ Muses

صدای اعتراضی را خاموش می کرد . این استاد مطلق ارسطو بود که حکمت اسکولاستیک او را با افلاطون مثل يك جبار خودکامه تعظیم می کرد و حتی تقدیس . جایی که صحبت از قول حجت در میان می آمد البته جایی برای نقد نبود . نقدی هم اگر بود عبارت میشد از تجلیل قدماء یا تحذیر از تأثیر سوء اقوال مشرکان . آباء کلیسا مخصوصاً در اوایل این دوره نگرانیشان بیشتر از این بابت بود که مطالعه آثار قدما ذوق دینی را در مردم تباه نکند اما در اواخر این دوره توجه خاصی میشد به قدما و بلاغت قدیم . اما تا عهد رنسانس - که اروپا مطالعه آثار قدما و معرفت ادب و فرهنگ عهد شرك را دوباره از سر گرفت - از روح نقادی در آن سرزمین نشانه قابلی ظهور نکرد .

این رنسانس تجدید حیاتی بود که اروپا را در پایان قرون وسطی مقارن انحطاط رژیم فئودال و طلوع تفوق بورژوازی بسوی حکمت و ادب عهد شرك کشانید :- حکمت و ادب یونان و روم . تحقیقات و مطالعات هوما نیست ها در ادب قدیم و يك رشته کشفیات و اصلاحات صنعتی و دینی که درین دوره حاصل شد تدریجاً اندیشه متفکران این دوره را از نفوذ اسکولاستیک و کلیسا آزاد کرد . در اخلاق طریقه اپیکوریها و رواقی ها تجدید شد و در علم گرایش بحکمت تجربی . هنرمندان بزرگ ایتالیا - لئونارد و داونچی * میکلانجلو * و رفائل * - ذوق زیبایی را پرورش دادند و تعالی . چنانکه هومانیت ها هم مناسب با حکمت تازه رنسانس نقد تازه یی بوجود آوردند - مخصوصاً نقد متون و نقد لغوی را . نه فقط ایتالیایی هایی امثال وارچی * و کاستل و ترو * در شرح آراء قدما

* Leonardo Da Vinci * Michelangelo * Raphael

* Varchi * Castelvetro

راجع به فن شعر دقت و تحقیق نشان دادند اراسموس* هلندی در نقد و تحقیق متون شاهکارها بوجود آورد. ادب کلاسیک اروپا حاصل این نقد و این طرز فکر شد: ادبی که نامهایی بزرگ مثل مولیر*، کرنی*، راسین*، شکسپیر*، و درایدن* را بلند آوازه ساخت. این ادب در واقع محصول رنسانس بود و دوستدار پیروی از قدما، پیروی از ادب یونان و رم. با آنکه در کلام شکسپیر، در کلام مولیر، و حتی در کلام کرنی تمام اصول و قواعد فن شعر ارسطو مراعات نمیشد نقادان کلاسیک قواعد و اصول ارسطو را هم در ضمن میراث شعر و ادب یونانی استقبال کردند. در دوره‌یی که فرنسیس بیکن و دکارت اندیشه غربی را از یوغ ارسطو آزاد میکردند ادب کلاسیک تحت تاثیر رنسانس بارسطو و فن شعر وی همچنان بچشم اعجاب می‌نگریست. نقادان دوره در واقع دنباله‌یی بود از حکمت رنسانس و حکمت بیکن* و دکارت* هنوز در آن تاثیری نداشت. نقاد بزرگ عصر نیز در این دوره بوالو* بود، در فرانسه. بوالو خود شاعر بود و از اقران و امثال راسین، لافونتن و مولیر اما ذوق نقادی داشت و علاقه شدید به تبعیت از قدما. البته وی تاکید می‌کرد که باید بقواعد و سنن قدما- خاصه فن شعر ارسطو- گردن نهاد اما یاد آوری میکرد که این کار با احترام نام ارسطو نیست برای آنست که اصول و قواعد وی با عقل و منطق موافق است. درست

* Erasmus
* Racine
* Bacon, F.

* Moliere
* Shakespeare
* Descartes

* Corneille
* Dryden
* Boileau

است که جز حقیقت هیچ چیز زیبا نیست^۵ اما این حقیقت چیزی نیست جز طبیعت که قواعد و اصول قدما مخصوصاً ارسطو موافق آنست و روشنگر آن . چون قدما بیشتر با طبیعت نزدیک بوده‌اند آن را بهتر توصیف کرده‌اند و بهتر ادراک . از این رو بامطالعه آثار و پیروی از اصول آنهاست که در هنر می‌توان به حقیقت رسید و به زیبایی . این پیروی از قدما و اصول آنها را پیش از بوالو ، و قرن‌ها قبل از او هوراس شاعر رومی هم گفته بود با تأکید تمام . چنانکه نظیر آن نزد شاعران و نقادان دیگر هم بود - در انگلستان و آلمان. از جمله الکساندر پوپ^{*} شاعر انگلیسی نیز چندی بعد از بوالو تقریباً همین اصول را تبلیغ کرد - در رساله منظومی که دارد راجع بنقد^۶ . در آلمان گوشتد^{*} آخرین مدافع مهم بود برای ادب کلاسیک و مخصوصاً ادبیات فرانسه. وی که از تاثیر آراء لایب‌نیتس^{*} و ولف^{*} بر کنار نبود رساله‌هایی نوشت در فن شعر ، فن خطابه ، و در باب زبان . در فن شعر مخصوصاً تحت تاثیر بوالو بود و مثل او معتقد بود که در شعر و نمایش باید از هر آنچه باور نکردنی است و نامعقول اجتناب کرد و جز پیرامون اموری که بحقیقت نزدیک است نگشت . آراء او مناقشاتی برانگیخت چنان که در آلمان هم مثل فرانسه غوغای اختلاف بین قدما و متجددان معرکه گرم یافت . بعلاوه تدریجاً حکمت‌های جدید در آثار و افکار اهل ادب هم شروع کرد بتأثیر . قرن هیجدهم - قرن روشنائی - بنا کرد بتحقیق سنت‌ها هرچه بانقلاب فرانسه نزدیک‌تر میشد این تحقیر او هم بیشتر شدت

^{*} Pope, A.^{*} Gottsched.^{*} Leibnitz^{*} Wolf

می یافت . نقد این دوره از حکمای اروپا فکر های تازه آموخت و حرف های تازه . از تامس هابز* ، جان لاک* و کند یاک* آموخت که بیشتر بحس و تجربه تکیه کند و از دکارت* و لایب نیتس* یاد گرفت که بحکومت عقل چگونگی نه گردن نهد . ویکو* حکیم و نقاد ایتالیایی بآن یاد داد که قضاوت زیباشناسی هم مبنای یک نوع معرفت است که بامعرفت استدلالی و تجربی بی تفاوت دارد و بدینگونه در هنر همه جانمی توان تسلیم قضاوت های مقبول شد و تسلیم سنت ها . شک در ارزش سنت ها صاحب نظران این عصر را تدریجا کشانید بمخالفت با آنها . یکنوع خود آگاهی و هشیاری اجتماعی نتیجه این فلسفه ها شد که شاعران و نویسندگان عهد را وا داشت بمبارزه برای عدالت ، برای خیر و برای حریت . و لتر بالبخند زهر آلود خویش ادبیات این دوره را رنگ خاصی داد - رنگ مبارزه . بدین گونه عهد روشنگری ، شعر و هنر را بازندگی مرتبط یافت و آن بینش اشرافی کلاسیک که با تبعیت از قدما ادب را از واقعیت و زندگی منصرف میداشت تدریجا شکست می خورد . دیدرو* - نویسنده دایرة المعارف - با طرز فکر حسی و تقریبا مادی که چاشنی شک نیز داشت کوشید تا نقد و ادب را در خدمت جامعه در آورد و در خدمت جامعه در آورد و در خدمت اخلاق . لسینگ* نویسنده و نقاد آلمانی هم که حریت فکر و استقلال رای خویش را در نقادی مدیون دیدروست ، در مبارزه باتقلید و تبعیت از قدما و از مکتب کلاسیک فرانسه توفیق

* Thomas Hobbes

* J. Locke

* Condillac

* Descartes

* Leibnitz

* Vico

* Diderot

* Lessing.

و شهرت تمام یافت . قبل از وی یک نقاد عهد روشنگری نامش وینکلمان* باین نتیجه رسیده بود که در این امر هم عامل اقلیم موثر هست هم طرز حکومت و احوال جامعه . این افکار ، که در تحول مبانی نقد ادبی تاثیر قوی داشت ، تا حدی حاصل حکمت‌هایی بود که در اروپای آن عهد ، رواج و قوت گرفته بود . وینکلمان سادگی آمیخته با نجابت هنر یونان باستانی و همچنین عظمت متعالی آن را زاییده آزادی میدانست که نزد قوم سنت بود ، و همان را ایده آل هنری میدانست . چه فکری از این روشنتر می‌توانست با ایده آل اخلاقی و فلسفی عهد روشنگری مناسب باشد ؟ همین طرز فکر بود که ادب عهد روشنگری را تا حدی تبدیل می‌کرد بیک معرکه سخت برضد ظلم و خرافات . ولتر* ، روسو* ، و شیلر* هم قهرمانان این طرز فکر بودند که انقلاب فرانسه در واقع لبیکی بود بدعاهای کفر آمیز آنها . بدینگونه عهد روشنگری در فرانسه موجد انقلاب کبیر شد با هدف های آزادی جویی و بورژوا پروری خویش اما در آلمان یک نظام فکری انقلابی و بی سابقه بوجود آورد که یک قرن بعد تقریباً تمام افکار فلسفی اروپا بدان مدیون شد^۷ و تاثیرش در فلسفه اروپا از تاثیری که انقلاب کبیر در تاریخ اروپا داشت کمتر نبود . بله صحبت از فلسفه کانت است حکیم آلمانی که حکمت او عبارتست از نقد عقل نظری ، نقد عقل عملی و نقد قوه حکم . نفی جسورانه الهیات عقلی این فکر نقاد را باین نتیجه رسانیده بود که جز با خلاق و ایمان تکیه نمی‌توان کرد و بدینگونه کانت از طریق استدلالات عقلی بهمان جایی رسید که

ژان ژاک روسو رسیده بود - از طریق ذوق . این نتیجه انقلابی بود ، که منشاء مکتب رمانتیسم شد چنانکه نظریه مشهور هنر برای هنر هم تاحدی بر فلسفه نقادی کانت مبتنی بود که قضاوت هنری را از هر گونه علاقه عملی منزه می دانست. باری فلسفه کانت در تمام افکار فلسفی بعد از او تأثیر بخشید . شیلر و گوته* - دو شاعر بزرگ آلمان - از آن فلسفه بهره بردند. بتهوفن* کلام او را درین باب که در عالم دو چیز شگفت هست آسمان پرستاره در بالای سر و قانون اخلاق در درون ضمیر انسان، با اعجاب و تحسین یاد می کرد. بعدهم هگل* و کارلایل* مدیون او شدند هم ویلیم جمس* و برگسون . صدای او - که در الهیات همه چیز را جز اخلاق و احساسات رد می کرد - در ادب البته بی انعکاس نمی ماند و رمانتیسم عبارت بود از این انعکاس.

مکتب رمانتیسم در حقیقت نوعی عکس العمل بود در مقابل فلسفه های جزمی و تعقلی رایج در عهد روشنگری و می خواست تحت تأثیر اقوال کانت و روسو اتکاء بر وجدان و احساسات را در برابر «تعقل خالی از روح» روشنگران توصیه کند. این طرز فکر که در دنبال بحران انقلاب کبیر و هذیان امپراطوری بناپارت بزودی مثل يك بیماری واگیر در اروپای غربی پیچید کانون اصلیش نخست شهر کوچک ینا بود در آلمان . در واقع در این شهر مقارن آخرین سالهای عمر کانت بود که این طریقه رونق یافت و رواج . در آن سالها شیلر در این شهر درس تاریخ می گفت فیخته و شلینگ در ایدئالیسم خویش غوطه می خوردند ، هگل

* Goethe

* Bethoven

* Hegel

* Carlyle

* James, w.

بتأمل در فلسفه خویش اشتغال داشت و فریدریش شلگل* با دوستان ادبی خویش نهضت رمانتیسم را بنیاد می نهاد . این مکتب عشق به طبیعت و تأملات دینی را بمنزله وسیله می شمرد برای نیل انسان به نامحدود . بعلاوه قدرت زوال یافته کلیسا و عظمت سپری شده عهد فتودال را رنگ افسانه می داد و بچشم حسرت و شوق می دید . در مدتی کوتاه - تحت نفوذ فلسفه کانت ، فیخته* و شلایر ماخر* ، رمانتیسم اروپای غربی را تسخیر کرد و همه جا تقریباً جای مکتب کلاسیک را گرفت . در فرانسه کسانی چون شاتوبریان* ، و مادام استال آن را استقبال کردند و در انگلستان امثال شلی ، و بایرون* . چنانکه بزودی در ایتالیا ، اسپانیا ، دانمارک ، ولهستان هم طرفداران جدی یافت ، و پر حرارت . چیزی که رمانتیسم توصیه می کرد مخصوصاً عبارت بود از ترك پیروی از قدما ، کنار نهادن سنت ها و قیود بیفایده قراردادی ، خدا حافظی با اساطیر یونان و رم ، بیقیدی بآنچه کلاسیک ها نامش را عقل نهاده بودند . توجه باخذ مضامین از اقوام دیگر ، شمالی ها و مخصوصاً شرقی ها . این گرایش بشرق رنگ خاصی به نهضت رمانتیسم داد . شلگل که خود پایه گذار رمانتیسم بود بمطالعات شرقی خاصه هندی علاقه داشت . گوته بشرق خاصه ایران بچشم اشتیاق و علاقه می نگریست . بایرون و لامار تین نیز از تأثیر شرق زدگی در تاب بودند . این يك جلوه از بیماری رمانتیسم بود . جلوه دیگرش مخصوصاً عبارت بود از پرورش فردیت و استغراق در عواطف و احساسات شخصی . شلایر ماخر - يك فیلسوف رمانتیک - حتی اخلاق خویش را بر اساس اوصاف

*Schlegel, F. von

*Fichte

*Schleiermacher

*Chateaubriand

*Shelley

*Byron

فردی می‌نهاد . رمانتیسسم می‌خواست که شاعر خودش باشد و الهامش بدون تقید به قیود و حدود کلاسیک . این مکتب که تحت تأثیر فلسفه‌های رایج عصر بوجود آمد البته بوجود آورندهٔ یک مکتب نقد هم شد . نقد رمانتیک . از نقادان آن مکتب بوده‌اند در انگلستان ولیم هزلیت* و چارلز لمب* و در فرانسه ویلمن*، و سنت بوو* . با تفاوتهایی که در بیان‌شان هست و در دیدشان . ولیم هزلیت با آنکه نقدش بیشتر جنبهٔ ذهنی و شخصی دارد و مخصوصاً با آنکه از نقص و غرض هم خالی نیست مشحونست از نکته سنجی‌های لطیف . بعضی قضاوتهای او دربارهٔ شعرا هنوز هم مقبولست و معتبر و با تمام عیب‌هایی که بر او می‌گیرند وی را هنوز مهمترین منتقد عصر خویش می‌شمارند . چنانکه چارلز لمب هم نقدش ذهنی است اما آکنده از لطف و ظرافت . هدفش گویی در نقد آنست که هم خواننده‌اش لذت ببرد و هم خودش^۸ . هیچ‌انها و خیال پروری‌هایی که در نقد او هست با ذوق و ظرافتی که دارد وی را در نقادی توفیق و قبولی تمام داده‌است و او را بدرستی صدای واقعی رمانتیسسم می‌توان خواند در ادبیات انگلیس . اما در فرانسه نه نقد ویلمن رمانتیسسم خالص است نه طریقه سنت بوو . نقد ویلمن مخصوصاً متأثرست از شاتوبریان و مادام دو استال* . با این‌همه نقدیست عینی ، تاریخی و تطبیقی . می‌گوید نقد باید مثل تاریخ باشد دور از هر گونه شور و شوق ، دور از هر گونه شائبه و علاقه . باید قضاوتش راجع باشد

* W. Hazlitt * Ch. Lamb * Villemain

* Sainte — Beuve * Mme de Stael

به‌هنر و استعداد نویسنده نه راجع بعقیده و طرز فکرش . اما سنت‌بوو در احوال نفسانی شاعر تأملی بسزا بجا می‌آورد ، چنانکه نقدش چیزی میشود از نوع تاریخ طبیعی-تاریخ طبیعی اذهان و افکار. تازگی شیوة نقدا و درین است که در شناخت اثر توجه خاص بصاحب اثر دارد و بدینگونه نقد در نزد او از تحقیقات زیباشناسی بتحقیقات راجع به تاریخ و روانشناسی می‌گراید از کلی بجزئی کشانیده میشود و از جمع بفرد^۹ . همین نکته است که نقد اورارنگ خاصی از رمانتیک میدهد . بعلاوه این شیوه کمک - موثری است در فهم اثر و تمتع و التذاذ از آن . می‌گوید نقاد کسی است که خودش میدانند چگونه باید بقرائت آثار نویسندگان بپردازد و بدیگران هم یاد میدهد که چگونه قرائت کنند. ذکر از مشهورترین آثار این نقادان در اینجا ضرورت ندارد از آنکه مرادم فقط اشاره است بشیوة نقد آنها و تاثیری که از اندیشه‌های فلسفی متداول دارند .

غو غای رمانتیسیم تدریجاً در جار و جنجال فلسفه‌های گونه‌گون و مکتب‌های ادبی قرن نوزدهم خاموش شد . این قرن دوران جوشش و پیدایش بود - در فلسفه و در ادب . آراء کانت از همان اوایل این قرن منشأ و مبداء بسیاری نظریه‌های فلسفی شد . هم شوپنهاور بدبینی خود را از آن ساخت هم هگل جدل خویش را . بعلاوه نقد سختی که او بر عقل نظری و تحقیقات مابعدالطبیعه وارد کرد ضربتی بود بر اصحاب مکتب‌های جزمی . از اینجا بود که شك فلسفی ، واعتقاد به نسبیت احکام باز احیاء شد . کانت که ارزش قضاوت‌های عقل نظری را در باب ذوات نفی میکند حکم ذوقی - استتیک* - را عبارت می‌داند از قضاوتی

عاری از شائبه منفعت . نزد او حکم راجع زیبایی و هنر وقتی بشائبه منفعتی آلوده شود دیگر يك حکم خالص ذوقی نیست و از حیث ادراك زیبایی ارزش ندارد . بعلاوه زیبایی غایتش امریست درونی ، در خود آن و نه در خارج . در واقع همین فکر کانت بود که کوشید هنر را از هر قیدی برهاند ، آن را بی‌بازی بگیرد و منتهی کند بمکتب معروف « هنر برای هنر » . این مکتب در پایان عهد رمانتیسم يك چند طرفداران جدی یافت که مدعی بودند يك اثر ادبی نه اخلاقی است نه خلاف اخلاق ، یا خوب نوشته شده است یا بد . توصیه میکردند که شعر باید از هر گونه تمایلات اجتماعی و اخلاقی برکنار باشد . حتی تاکید می‌کردند که هیچ‌چیز واقعا زیبا نیست بجز آنچه در آن سودی و فایده‌یی نباشد . هر آنچه سودی و فایده‌یی دارد زشت است از آنکه حاکمی است از يك حاجت انسانی و حاجت‌های انسانی همه پست است و زشت . طرز فکر پیروان این مکتب بیش و کم چنین بود . تئوفیل گوتیه* و لوکنت دولیل* در فرانسه منادی این فکر بودند و التریپاتر* و اسکار وایلد* در انگلستان . عکس‌العمل آن نیز - مثل اصل فکر - ناشی از يك فلسفه بود . بله ، از آراء فیخته که يك تن از شاگردان کانت بشمار است بعلاوه از میراث افکار سقراط و افلاطون . در واقع تامس کارلایل - مورخ و محقق انگلیسی از نظریه فیخته* که وجود انسان را عامل عمده میدید در تجدید احوال و ادامه عالم ، فکر قهرمان پرستی و قهرمان جویی خویش را بوجود آورد که « انسان برتر » نیچه بعدها يك کودک ضایع شده آن

* Theophile Gautier * Leconte de Lisle
 Walter Pater * Oscar wilde * Fichte.

قهرمان تلقی شد. هنر هم، وسیله‌ی تلقی بشمار آمد که این قهرمان کارلایل* را در کار آفرینش و تجدید بنای عالم کمک می‌کند. جان رسکین*، نقاد و محقق انگلیسی که از افکار کارلایل متأثر بود، هنر را وسیله‌ی تلقی کرد برای تربیت و ترقی انسان. چنانکه لوتولستوی* در پاسخ این معما که هنر چیست؟ نیز بهمین طرز فکر گرایش یافت. از اینها گذشته نقدی که کانت از عقل نظری کرد میدانی تازه‌گشود برای ظهور شك در افکار. فلسفه تحقیقی هم طرز فکر متافیزیکی را بسختی انتقاد کرد. این نکته فکر نسبیت را بوجود آورد - یعنی اعتقاد به نسبیت احکام و قضاوت‌های عقلی را. این هم یک نوع طرز فکر ایدئالیستی بود که بهر حال واقعیت عینی را به‌چیزی نمیگرفت. در زیبایی و هنر کسانی که دم از نسبیت احکام می‌زدند مدعی شدند که شعر و هنر بطور کلی نه خوبست نه بد. خوب و بد آن متناسب است با ذوق و ادراک خواننده. از این رو نقد هم در واقع چیزی نیست جز بیان تأثر و دریافتی که برای يك منتقد حاصل شده است از مطالعه يك اثر: امپرسیونیسم. در احوالی که رنان* و برگسون* هم در دنبال کانت و کنت* ضعف و عجز عقل را در ادراک حقیقت نشان میدادند بسیاری اذهان برای نقد و قضاوت باین طرز فکر - طرز فکر امپرسیونیسم - پناه میبردند. آناتول فرانس* و ژول لومتر* در نقادی باین شیوه علاقه می‌ورزیدند. نزد آنها انسان هرگز از وجود خویش بیرون نمی‌آید و آنچه هم در باب خوب و بد چیزهای خارج بیان میکند يك قضاوت عینی نیست. يك

* Th. Carlyle * J. Ruskin * L. Tolstoi * Comte

* Renan, E. * Bergson * Anatole France * J. Lemaitre

قضاوت عینی نیست . يك سلسله تاثرات شخصی و ذوقی است که رنگ ذهنی دارد نه عینی^{۱۰} .

بدینگونه امپرسیونیسم در باب حکم ذوقی بنایش بر شك بود . نزد آناتول فرانس زیباشناسی اساس درستی نداشت مثل کاخی بود که توی هوا معلق باشد . نه آن را بر پایه اخلاق می توان نهاد نه بر جامعه شناسی . از آنکه خود آنها را هم نمیشد علم خواند -- بمعنی واقعی لفظ . حاصل آنکه هر حکم که منتقد می کند فقط تاثرات خود اوست و ماجراهایی که روح او دارد در معرکه آثار و شاهکارها . از این رو قضاوت او برای دیگران نه اعتبار دارد و نه صحت . در ورای این طرز فکر ، نظریه استقلال هنر که در واقع از مباحثات کانت حاصل میشد مدافع سختی در وجود کروچه یافت * . بند تو کروچه منتقد و حکیم ایتالیایی که اندیشه کانت را شکلی کاملتر داد و کوشید هنر را از اینکه یکباره در دام فاشیسم افتد -- و بمنزله يك وسیله و افزار برای حکومت و تربیت باشد -- باز دارد . در واقع نزد کروچه هنر نه ارتباطی با منفعت دارد نه با لذت . چنانکه باخلاق هم مربوط نیست و آن وظایف که بنام اخلاق و تربیت از هنر خواسته میشود در واقع نه کار اوست و نه شایسته او . زیبایی هم امریست ذهنی . چیزی که بصاحب حس مربوط است نه بشئی خارج و ادراك آن هم از راه شهودست نه تجربه . کروچه با این سلاح فکری خیلی بموقع مبارزه با تجاوز را شروع کرد چنانکه کانت هم حتی در پیری از وظیفه يك فیلسوف غافل نمانده بود . فلسفه کروچه در حقیقت میوهایی بود که از سرچشمه فکر

کانت سیراب گشته بود . اما درخت حکمت کانت پیش از آن يك میوه زهر آلوده هم بیار آورده بود: بد بینی شوپنهاور* . در «دنیای همچون پندار و اراده» این روح نوحه گر همه چیز بوی یاس و ملال می دهد . جهان چیست ؟ جهان تصور من است . با این جمله است که مهمترین اثر فلسفی او آغاز میشود . می گوید ما هرگز از برون به ماهیت حقیقی اشیاء نمی رسیم . هر قدر بیشتر جستجو کنیم بچیزی نمی رسیم مگر الفاظ و خیالات ، که چیزی نیست جز دام فریب برای زندگی . اما زندگی چیست ؟ اراده یعنی میل زیستن که حاصل آن هم هیچ نیست غیر از درد و رنج دائم . می پرسد مگر دانه شاعر بر برگ ایتالیا تصویری را که از دوزخ ساخته است از جای دیگر غیر از این زندگی خاکی ما آورده است ؟ این زندگی که چیزی جز تنازع و تصادم دائم نیست ادامه اش حاصل يك فریب است . فریب عشق که عاشق و معشوق را کور می کند و بدام ازدواج می اندارد تا آنچه مصلحت نوع است انجام گیرد و در این راه فرد را قربانی می کند . عشق و غزل وسیله یی است که طبیعت بانسان می دهد تا او را باین دام ببندازد می گوید اگر عشق پترارک سیراب میشد نغمه های او هم پایان می یافت درینصورت آیا شعر و هنر فایده یی ندارد ؟ چرا از آنکه رنج هستی را تسکین میدهد و ما را از امور جزئی و زو گذرد بعوالم کلی و ابدی می کشاند اما این مقصود وقتی حاصل میشود که تمتع از هنر و زیبائی از شائبه اغراض و منافع خالی باشد . بدینگونه شوپنهاور باز ب نتیجه کانت می رسد . این طرز فکر شوپنهاور - و تلمیذ او هارتمان* - تأثیر کرد در

پیدایش يك مکتب ادبی: سمبولیسم.* اهمیت خاصی که این مکتب به حساسیت و احساس - در مقابل ادراك عقلی - می داد رنگ ایدئالیسم داشت و بدبینی آن از نفوذ شوپنهاور بود و هارتمان^{۱۱}. توجه این مکتب بر رمز و کنایه بعضی شاعران رابه رؤیا و هذیان بد بینانه کشانید و بعدها تحت تأثیر فرضیه های فروید*، منتهی شد به سوررئالیسم: مکتب ادبی تازه یی مشحون از کابوس ها، اوهام، بدبینی ها، یاس ها و ضعف های انسانی. چنانکه نظیر همین تاریك بینی ها، نزد ریلکه* شاعر اطریشی و کامو* نویسنده فرانسوی منتهی شد بطرز فکر و تلقی اگزیستانسیالیسم*.

همچنین طغیانی که ازین بدبینی ها و نگرانی ها سرچشمه می گرفت منجر شد به مکتب دادائیسم* که عبارت بود از يك عصیان تخریب همراه با وقاحت و جسارتی بدبینانه.

جایی که شور هذیان آلود رمانتیسم و ابهام آکنده از رمز و بدبینی سمبولیسم تدریجاً فروکش کرد تنها يك پناه گاه عمده باقی ماند: واقع بینی. سنت های فلسفی اصحاب جزم و تعقل همچنان برای نیل بحقیقت راه عملی می جست. آیا آنسوی حس و تجربه، هیچ چیز حقیقت ندارد؟ اگوست کنت می گفت پس تنها با آنچه متکی بر حس و تجربه جزئی است می توان تکیه کرد. جان استوارت میل ازین بی اعتباری عقل و استدلال نتیجه می گرفت که پس حقیقت فقط چیزیست که نفعی دارد: - بیشترین نفع برای بیشترین خلق. هربرت اسپنسر بیفایده گی مناقشات متافیزیک را دستاویزی می کرد برای توجه باحوال جامعه - جامعه شناسی. و ویلیم-

* Symbolism.

* Freud

* Rilke.R.M.

* A.Camus

* Existentialisme

* Dadaïsme

جسم باین نتیجه می رسید که درینصورت حقیقت چیز است که در عمل موجب راحت باشد و سهولت . آیا فکر غربی می خواست فلسفه رواقی و ابیقوری را تجدید کند ؟ بیحاصلی مناقشات ایدئالیسم در واقع فکر فلسفی را به واقع بینی می کشانید ، بتوجه بدانچه واقعیت عملی دارد . تمام این فلسفه های جدید مبتنی بود بر یک نوع واقع گرایی ، برواقع بینی در معرفت . یعنی اینکه محسوسات و واقعیات عالم وجودشان عینی است و مستقل ، ربطی هم بذهن و نفس ندارند . آنچه از این طرز فکر عاید ادب شد عبارت بود از مکتب واقع بینی - رئالیسم . در انگلستان این مکتب از فلسفه اسپنسر* و جان استوارت میل* مایه حیات می گرفت و در فرانسه از فلسفه اگوست کنت* . در این مکتب نویسندگان از بازی با احساسات خود و خواننده خودداری می کند و می گذارد تا واقعیت خودش بزبان بیاید . بجای آنکه دست به مکاشفه و ابداع بزند بمشاهده می پردازد و بررسی . این شیوه فکر نقد را هم به تحلیل و تجزیه اثر کشانید و هم به بررسی مآخذ و عوامل آن . در روسیه نقد بلینسکی* و چرنیشفسکی* معرف این طرز فکر است و در فرانسه نقدتن و برونه تیر . رئالیسم مادی مخصوصاً در نقد بلینسکی باوج قوت خویش رسید . اما نقدا و تمام اوصاف رئالیسم را داشت جز بیطرفیش را . بلینسکی در واقع از جناح چپ پیروان هگل پیروی می کرد و می خواست که ادب نه تنها نسبت بواقعیت زندگی وفادار باشد بلکه نیز مروج افکار مرقی و آزادیخواهانه شود . قضاوت های او در باب نویسندگان و شاعران معاصرش با حدت و قاطعیتی واقع بینانه همراه

*A.Comte *Belinsky

*Chernyshevsky

بود. پوشکین * را بهترین ترجمان افکار عصر خویش می خواند و ورود تورگینف * را بعرضه ادب تبریک می گفت . در استفاده از فکر و ادب اقوام دیگر دقت و روشن بینی را توصیه می کرد . معتقد بود بدتر و زیان بخش تر از این چیزی نیست که يك ملت نداند از کی چه چیزی را باید اخذ کند . تعلیم بلینسکی ، بوسیله چرنیشفسکی و دوبرولیوبف * دنبال شد که همچنان مروج ترقی بودند و آزادی طلبی^{۱۲} . بدینگونه در روسیه رئالیسم بهدایت فلسفه مادی هنر را بخدمت جامعه در می آورد - بخدمت آزادی و ترقی قوم . اما در فرانسه تمایل بتحقیق داشت و بررسی عوامل و اسباب گونه گون. تن * درواقع طالب نقدیست علمی ، عینی و مبتنی بر جستجوی علل و نتایج شیوه او عبارتست از اینکه آثار ادبی را بمثابه واقعیت هایی تلقی کند که منتقد فقط میخواهد اوصاف و مختصات آنها را بررسی کند و هم اسباب و علل پیدایش آن اوصاف و مختصات را . همانطور که گیاه شناسی بی هیچ تفاوت گاه اوصاف درخت نارنج را بررسی می کند و گاه درخت صنوبر را ، گاه خرزهره را و گاه درخت قان را. نقد هم مثل گیاه شناسی است گیرم نه در باب گیاه مطالعه می کند بلکه در باب انسان و آثار اوست که به بررسی می پردازد . وی بانی و مروج نوعی رئالیسم است که ناتورالیسم * خوانده میشود و در نقد نیز بعوامل و اسباب طبیعی توجه خاص دارد . چنانکه در سیر تحول ادب نژاد ، عامل محیط ، و عامل زمان را بیش از هر چیز دیگر موثر می داند . برونه تیر هم که طالب نقد عینی است و علمی باین اسباب و عوامل طبیعی اهمیت بسیار میدهد .

* Puskin

* Turgeniev

* Dobroliobov

* Taine, H

* Naturalisme

وی در باب تحول انواع و فنون ادبی مطالعات جالب دارد و می‌کوشد تا نشان دهد انواع ادبی هم مثل انواع موجودات زنده دائم در تحول و تغییر است - در جهت ترقی یا تنزل^{۱۳} . نقد تن * و برو نه تیر * بعدها در نقد اهل مدرسه ، ادامه یافت و نقد مبتنی بر متون و تاریخ از آن بیرون آمد که نویسندگان کتابهای راجع بتاریخ ادبیات از آن شیوه غالباً استفاده کرده‌اند و پیروی^{۱۴} . این سبک نقادی در واقع شیوه التقاطی دارد ، و معجونی است از انواع شیوه‌ها و مکتب‌ها . نزد لئو تولستوی نقد نشانه‌یی است از انحطاط هنر . از آنکه هنر بسبب حرفه‌یی شدنش احتیاج دارد به يك روشنگر و يك بازار یاب . اما آیا این ارزیابی که او از هنر دارد در پرتو جهان بینی عصری و ادراک درست زندگی - آنگونه که خودش مدعی است - انجام شده است ؟ با اینهمه این طرز فکر هم نتیجه‌یی است از جهان بینی تولستوی و از فلسفه او راجع بحیات^{۱۵} .

وجود این همه مکتب‌های فلسفی و ادبی چه چیزی را ثابت می‌کند ؟ هماهنگی بین فلسفه و نقد را . بعلاوه مگر نه هر مکتب ادبی نیز يك شیوه نقادی است ؟ نکته اینجاست که در ایران با وجود آشنایی‌ها که طی نیم قرن اخیر با این مکتب‌های ادبی حاصل شده است اصول تعلیم این مکتب‌ها و شیوه‌های نقدشان در نقد ادبی ما انعکاس نیافته است . يك سبب اصلی در این امر بی شك اختلاف در سوابق تاریخی و تفاوت در

مقتضیات مادی و اقتصادی است بین ایران و اروپا . اما علت عمده ظاهراً آنست که صاحب نظران ما ، در گذشته ، با فلسفه‌هایی که منشاء و مبدأ بسیاری از این مکتب‌های ادبی و نقادی بوده‌است آشنایی درست نداشته‌اند. نه آخر نقد ادبی در سیر و تحول خویش با فکر فلسفی هماهنگی دارد ؟

از نقد حال ما

يك شاعر قدیم فارسی زبان ، که خود سازنده بهترین داستانهای منظوم بزمی است می پرسد که وقتی نتوان راستی را درج کرد ، دروغی را چه باید خرج کردن ؟ بااینهمه خود شاعر همین شیرین و خسروش که در آن این دعوی را میکند^۱ سرشارست از دروغ های شاعرانه - تخیل و مبالغه . نه آیا از قدیم گفته اند^۲ که بهترین شعر عبارتست از از دروغ ترین آن ؟ درست است که نزدیک شاعر عرب هم بهترین شعری که تو گویی آنست که وقتی آنرا بخوانی مردم آن را براست گیرند^۳ اما نه شعر خود او با این میزان درست درمی آید نه شعر نظامی ما و نه شعر هیچ شاعر واقعی دیگر . حتی همین شعر را که این شاعر گفته است کسی که می - شنود گوینده را براست نمی گیرد . آیا معنی این دعوی آنست که پس شعر بی دروغ ممکن نیست ؟ البته که ممکن هست . اما شعر بی دروغ نه آن است که در آن نه تخیل باشد نه مبالغه . آن است که شنونده چون بشنودش مطمئن شود گوینده آن را خلاف احساس ، خلاف

پندار، و خلاف وجدان خویش نگفته است. اگر هم در آن مبالغه هست و دروغ، آنهمه ترجمان واقعی طرز فکر شاعر یا طرز برخورد اوست با واقعیات. این است آنچه من شعر بی دروغ می خوانم و آن را شعر واقعی می شمرم. درین صورت البته آنچه شاعران بتقلید یکدیگر گفته اند ازین گونه شعر نمی تواند باشد. از آنکه تصویر و ترجمان خود آنها نیست ترجمان و تصویر کسانی است که سرمشق آنها بوده اند. بعلاوه در مقابل شعر بی دروغ نقد بی دروغ هم هست. نقدی که حاکی است از فکر و ذوق و شناخت واقعی منتقد نه از یک قضاوت قبلی که منتقد آن را بیان می کند تا خودش را راضی کند یا دیگران را. بدینگونه نقد هم ممکن است دروغین باشد یا بی دروغ و آنچه مهم است البته نقد بی دروغ است که هم شعر شاعر را بی نقاب می کند و هم خودش بی نقاب ظاهر میشود. نقد دروغین نمونه اش غالباً مجاملات رایج در بعضی مجلات است یا نقدهای باصطلاح پسا فوی، که هم در بعضی مجلات هست. این نقدی که در مجلات امروز رایج است البته همه اش از یک دست نیست نه همه اش پسا فوئی است و نه بکلی مبتنی بر اغراض دیگر. اما با احوال زمانه مربوط است و با فرازونشیب آن. بعلاوه هنوز نمی توان درباره بعضی قیافه های تازه - که این اواخر وارد معرکه شده اند - قضاوت کرد. بعضی ازین قریحه های تازه بکار خویش رنگی از آیین روزنامه نگاری می دهند - ژورنالیسم. همین نکته است که نقد آنها را گرم و تند می کند، و گه گاه حتی خشن و بیرحمانه. بعضی دیگر خود را خون سرد تر نشان می دهند و معتدل تر. از جمله دکترا با وجود گرایش تعصب آلودی که بنوعی رئالیسم دارد گه قضاوتش با اعتدال توأم است و با احتیاط. عبدالمحمد آیتی با آنکه ارشاد مآبی

معلمانه نقدش را برای شاعران گران می کند و خشن دقتی که در جزئیات دارد قابل تحسین است. محمد علی اسلامی، و مصطفی رحیمی برای نقادی در شعر و ادب معاصر تجهیزات کافی دارند، از حیث مایه و تجربه. آیا اشتغال با فریندگی است که آنها را چنانکه باید بنقد و نقادی وا نمی دارد؟ من بعضی اوقات آرزو می کنم که کاش دکتر رضا زاده شفق نقد می نوشت: تاریخی و اخلاقی اما هرگز دست بشاعری نمی زد و ایکاش جمال زاده دست از نقادی - مخصوصاً نقد شعر - برمی داشت و بکارداستان سرایی می پرداخت. اما هیئات، هزار نقش بر آرد زمانه و... باری وقتی بسیارند کسانی که بی تجهیزات کافی دست بنقد و نقادی می زنند سکوت آنها که درین کار صلاحیت دارند نارواست. از اینها گذشته مقدمه هایی که بعضی شاعران بر دیوانهای خویش می نویسند، مصاحبه هایی که در مجله ها و روزنامه ها می کنند گاه گاه نقد پسا فوئی است - یا نوعی وراجی. محرك بسیاری از آنها هم خود ستایی و آوازه گریست یا کینه جویی: این شعر را باید دور ریخت آن شاعر را باید کوبید این اثر را باید نادیده گرفت. آخر برای چه؟ شاعر می پندارد برای اینکه آن شعر و آن اثر را من بوجود نیاورده ام منتقد می اندیشد برای اینکه من نتوانسته ام چنان شعری را بوجود بیاورم و چنان اثری را. درست است که این پندار و اندیشه را آنها بر زبان نمی آورند اما دردشان غالباً چیز دیگری نیست. جز آنکه نقاب دروغین يك قاضی را بر روی می زنند تا خشم و کینه را رنگ قضاوت دهند و رنگ دقت. اما آنجا که نمی توانند نقاب قضاوت را بر چهره اندازند نقاب سکوت را می زنند. سکوتی سنگین و زهر آلود که مثل يك بیماری سرایتگر تمام این مدعیان نقادی را فرد می گیرد و تبدیل بنوعی توطئه

میشود - توطئه سکوت . این است نقد بازاری که من چندسال پیش در مقدمه نقد ادبی آن را ضعیف خواندم و بیمار گونه، و هنوز نقدی است بازاری، دروغین، و نقابدار .

البته رشته‌های حب و بغض و خوف و رجا که منتقد را با معاصران خویش می‌پیوندند کمتر با و مجال واقعی می‌دهد برای نقد درست در باب شاعران و نویسندگان معاصر . در صورتیکه این مشکل در مورد ادب گذشته در میان نیست . با اینهمه نقد شعر گذشتگان هم آفتها دارد که از آنجمله است تعصب منتقدان ، عادت و تربیت خاص آنها ، و گه‌گاه بی‌علمی‌شان و یا کاهلی که در جست‌وجوی مآخذ درست و استفاده از آنها دارند . در باب شاعران قدیم يك مکتب نقادی هست خاص استادان و محققان که من آن را نقد مدرسه‌یی می‌خوانم - بعنوان يك اسم . این مکتب شعر و ادب را بعنوان يك واقعیت می‌نگرد نتیجه تاریخ و حوادث آن . گه‌گاه نیز از تأثیر محیط و میراث سنت هم صحبت می‌کند ، اما فقط در تئوری . در عمل کارش پشت هم انداختن روایات تذکره‌هاست با بعضی ملاحظات راجع باستعمال لغات و ترکیبات ، بعلاوه بعضی معلومات کتابشناسی . این نقادان غالباً به عامل تاریخ فقط تا این اندازه توجه دارند که حوادث زندگی ممدوحان و معاصران شاعر را بی‌هیچ پیوندی که با حیات شاعر داشته باشد ردیف کنند و از محیط فقط تا این حد که احوال مولد و موطن شاعر را از کتابهای جغرافیای قدیم نقل نمایند بی‌آنکه تأثیر واقعی این محیط و آن زمانه را در احوال شاعر - و مخصوصاً در آثار او - درك و بیان نمایند . با آنکه بعضی ازین ادیبان مدرسه، با تاریخ و حتی فلسفه پیوندها داشته‌اند و آشنایی‌ها ، تأثیر آن عوالم در نقد آنها

بدرستی محسوس نیست . نه محمد علی فروغی با وجود اطلاعی که از سیر حکمت در اروپا داشت راجع به فردوسی و خیام از آن معلومات استفاده کرد نه رشید یاسمی با وجود توجهی که بتاریخ و فلسفه داشت سلمان ساوجی و ابن یمین را با میزانهای علمی سنجید . چنانکه دکتر قاسم غنی هم - که غیر از طب و ادب با روانشناسی نیز آشنایی داشت - در آنچه راجع به حافظ و عصر او نوشت هیچ نشانی ازین گونه معلومات خویش برای استفاده در نقد ظاهر نکرد . انتقادات محمد قزوینی در باب شاعران گذشته منحصرست باطلاعات کتابشناسی و لغوی ، با ملاحظات دربارۀ ترجمۀ احوال آنها . بدیع الزمان فروزانفر در سخن و سخنوران ، و همچنین در تحقیقات راجع بمولوی و عطار کوششی کرده است برای آنکه این نقد مدرسه‌یی را رنگ التقاطی دهد . نقد وی غالباً چیز است بین نقد مورخ و نقد اهل بلاغت یا جمع هردو . این شیوۀ کار مخصوصاً فایده عمده‌اش عاید شده است بتاریخ ادبیات . چنانکه مطالعات سعید نفیسی ، بدیع الزمان و دکتر صفا ، روشنایبهای بسیار افکنده است بر تاریخ ادبیات فارسی . همچنین از مطالعات م . بهار راجع بتطور نشر فارسی ، از تتبعات م ، معین در باب تأثیر مزدیسنا ، و از تحقیقات دکتر صفار راجع بحماسۀ ملی نیز در این زمینه فوائد بسیار بدست می آید . بعلاوه پژوهشهای خانلری راجع به وزن شعر فارسی ، مطالعات صورتگر در باب اشعار غنائی ، و اقوال مینوی دربارۀ شاعران معروف اروپا مشحونست از فواید انتقادی . و هنوز درین ادب جای کارها هست و حرف‌ها . خاصه در نقد متون - تصحیح دیوانها - که کار ادیبان مدرسه است و شایستۀ معلومات و حوصلۀ آنها . با اینهمه

خودشان از بیدقتی آن را چنان پست و بازاری کرده‌اند که تقریباً بازار حلبی سازها درین مورد خود را با مدرسه و دانشکده رقیب می‌بینند . ای کاش دقت و وسواس ادیبانه امثال محمد قزوینی ، بدیع الزمان فروزانفر ، و مجتبی مینوی ، درین کار برای همه سرمشق میشد . باری غیر از مکتب استادان و ادیبان شیوۀ دیگری هم در نقد ادب گذشته هست که آن را باید نقد اخلاقی خواند و اجتماعی . شاید درین زمینه نام کسروی بیش از هر نقاد دیگر درخور یاد آوری است که کتابها و مقالاتش آکنده است از نیش و طعنه بر شاعران گذشته : خیام ، حافظ و سعدی . دکتر رعدی در خطابه ورود به فرهنگستان خویش این طرز دید را با بیانی لطیف انتقاد کرده است اما بهر حال این نوع فکر با شکل دیگر هم در مطبوعات ما جلوه دارد - گاه با همان تندی وزشتی نیز . ازین گذشته باید از نوعی نقد دیگر هم یاد کرد که آن را می‌توان نقد روزنامه‌یی خواند یا نقد ذوقی . علی دشتی که این شیوه را پیروی می‌کند کتابهایی دارد در احوال و آثار بعضی شاعران گذشته - حافظ ، سعدی ، مولوی ، خیام ، و خاقانی . اما درین آثار شاعران قدیم جای خود را داده‌اند بخود دشتی : به‌تصوری که دشتی از احوال و آثار آنها دارد و غالباً بر پایه تحقیق وافی نیست . نقدی هم که در آنها هست گاه نکته سنجی‌های لطیف دارد و شاعرانه اما غالباً در آکنده است از خیال پروریهای شتابکارانه و چه مایه تفاوتهاست بین این دید کوتاه با بینش عمیقی که صادق هدایت نشان داده است در نقد خیام - ترانه های خیام . درین مورد نیز - مثل داستان نویسی - صادق هدایت یک سرمشق بی‌بدل است و ملامت ناپذیر . آیا شهرت و قبول بعضی آثار طه حسین و عباس عراقی در نقد کتابهایی در نقد آثار ابن الرومی ، معری

و متنبی دارند^۷ بیشتر محرك دشتی بوده است در نوشتن آن آثار یا تأثر واقعی از آثار این گویندگان فارسی ؟ می‌ترسم طه حسین و عقاد بیشتر در وی تأثیر کرده باشند تامثلاً خیام و حافظ. اما نقد وی بهر حال ذوقی است و تأثری. شاید بعضی از نقدهای دکتر خانلری، جلال آل احمد و مصطفی رحیمی را صورت های آراسته‌یی ازین نوع نقد بتوان خواند - نقد تأثری .

اینجا می‌توان پرسید که آیا نقادی در ادب گذشته ما سابقه و سنتی نداشته است ؟ البته که داشته است . قدیمترین نمونه‌های آن هم عبارتست از ملاحظات انتقادی که در آثار شاعران قدیم آمده است : - راجع بشعر خودشان یا شعر دیگران. این نمونه‌ها را تا حدی می‌توان يك نوع آثار ماقبل تاریخ نقد شمرد - نسبت بدوره ظهور نقد تذکره نویسان . در هر حال شعرا - در ایران هم مثل یونان و عرب - از قدیم شعر یکدیگر را نقد می‌کرده‌اند و ارزیابی . اما در واقع نه مثل يك قاضی بلکه همچون يك مدعی . غالباً آکنده از طعن‌ها و بهانه‌جویی‌ها . مثل آنچه عنصری و غضائری گفته‌اند^۸ در باب یکدیگر و هیچ دست کمی از مصاحبه‌های مطبوعاتی و رادیو - تلویزیونی شاعران امروز ما ندارد . در ادب گذشته ازین گونه قضاوت‌ها و اظهار نظرها بسیارست و بعضی از آنها معروف هم هست مثل اظهار نظر مجدهمگر در باب خودش و در باب سعدی و امامی^۹ . لازم نمی‌بینم از نقد شاعران نمونه‌های دیگر نقل کنم از آنکه جای دیگر بتفصیل درین باب سخن گفته‌ام^{۱۰} . بعلاوه ، اینجانه صحبت از تاریخ نقد ست نه از تاریخ شعر فارسی . اما باید از نقد تذکره‌ها درینجا یاد کرد ، که چیزی نیست جز تعارف‌های لفظی یا ایرادهای ملا

نقطی . یا شعرار را تمجید بیجامی کنند و تحسین یا بر آنها ایرادها دارند
یکنواخت و لفظی . تذکره‌الالباب الالباب تمامش مناسبات لفظی و بدیعی است
در تعریف شاعران و بهمان سبک و شیوه‌یی که تذکره نویسان عربی زبان
داشته‌اند : ثعالبی و باخرزی . از اسم و نسبت شاعران مناسبات می‌سازد
لفظی و غالباً قضاوت درباره‌ی شاعران را بهمان مناسبات مبتنی می‌کند .
از فیروز مشرقی که صحبت می‌کند می‌گوید بر لشکر هنر فیروز بود و
وقتی سخن از شهید بلخی است می‌نویسد شهید شاعر - ری شهید سخن ،
و شاهد کلام بود . خسروی سرخسی را مالک ممالک سخن می‌خواند و عنصری
را عنصر جواهر هنر . درست است که گه‌گاه هم از مطبوع و مصنوع
سخن می‌گوید و همچنین از انتحال و سرقات اما نقد او غالباً یکنواخت
است و مجامله‌آمیز^{۱۱} . در تذکره‌ی دولتشاه گرایش بنقد صریح و روشن
بیشتر است هر چند وجود مسامحات و اشتباهات بسیار ارزش زیادی برای
آن باقی نگذاشته است . در تذکره‌های عهد صفوی این قریحه‌ی نقادی
بارزتر است و آذر بیگدلی که در پایان این عهد کتاب خویش را
تألیف کرده است نقادی سختگیر بشمار آمده است با لقب آذر دیرپسند .
تذکره‌هایی هم که در همین ایام درهند تألیف شده است تاحدی گرایش
بنقادی نشان می‌دهند . البته نقد این تذکره‌ها غالباً ذوقی است و تأثیری
اما حاصل همان سنت نقد رایج در تذکره‌هاست که در کتاب معروف
شعرالعجم آمده است - تألیف شبلی نعمانی . این کتاب البته از حیث
دقت و تحقیق با کتاب ناتمام سخن و سخنوران تألیف بدیع الزمان بشرویه -
فروزانفر - قابل مقایسه نیست اما هر دو کتاب کمال تذکره نویسی
فارسی را نشان می‌دهند بصورتی عالی و دلپذیر . - مزیت عمده هر دو

کتاب نیز توفیقی است که نویسندگانشان داشته‌اند در استفاده از میراث بلاغت و ادب عربی . بدیع الزمان بیشتر بآراء سکاکی و عبدالقاهر و خطیب نظر دارد^{۱۲} در صورتیکه شبلی مأخذش درین موارد اقوال امثال ابو هلال عسکری است، وابن رشیق قیروانی و ثعالبی^{۱۳} . در واقع همین میراث بلاغت و بدیع اسلامی است که در خارج از تذکره ها هم نقد امثال رادویانی، رشید و طواط، نظامی عروضی، شمس قیس ، و شرف الدین رامی را بوجود آورده است . اینکه سخن و سخنوان ناتمام مانده است البته مایه تأسف است اما شعر العجم هم که تمام شده است بسخنوران معاصر و حتی متأخر توجه نکرده است . قسمت آخر کتاب يك ارزبایی دقیق و محققانه است راجع بشعر و شاعری فارسی با تحلیل لطیف روشنی از انواع و گذشته‌های آن^{۱۴} . نقدی که شبلی درین کتاب عرضه می‌دارد حاکی است از ذوقی لطیف و شاعرانه ، که يك تربیت علمی آن را قوام بخشیده است و قوت . با اینهمه دریغ است که وی این قریحه نقادی را درباره شاعران معاصر و متأخر بکار نبرده است . در حقیقت تذکره هم مثل تاریخ است آنچه در باب معاصران و متأخران در آن هست خیلی مهم‌تر است تا آنچه راجع بگذشتگان دارد و پیشینیان . با اینهمه اقوال تذکره نویسندگان نیز مثل اقوال مورخان در آنچه مربوط بمعاصرانشان میشود مشحون است از اغراض و مسامحات . بله ، سایهٔ پسا فو همه جا در نقد معاصران بچشم می‌خورد ، حتی در تذکره‌های قدیم . در آتشکده و مجمع الفصحای مکرر نویسندگان در صحبت از معاصران بدوستی و آشنایی خویش با آنها اشاره کرده‌اند یا باینکه بین آنها ملاقات و مصاحبت نبوده است^{۱۵} . آیا همین حق صحبت سبب نشده است که آذر دیر پسند

قسمت زیادی از دیوان صباحی و هاتف را در تذکره خویش نقل کند و حتی هاتف را ثالث اعشی و جریر بخواند و تالی انوری و ظهیر؟ بعلاوه ماجرای که برای فتح الله خان شیبانی رخ داد در مجمع الفصحا^{۱۶}، که شعر او را مولف ظاهر را بتحریرك و اغوای سپهر بیکشاعر قدیم منسوب داشت نمونه‌یی است از حب و بغض تذکره نویسان در حق معاصران. آیا تذکره نویسان قدیم هم - تقریباً مثل تذکره نویسان امروز - سنت داشته‌اند که از بعضی شاعران معاصر بخوانند تا خودشان هر چه می‌خواهند راجع بخود بنویسند و آنها نیز همه را همچنان در تذکره خویش درج کنند؟ مخالفان راهم یا بکلی بسکوت برگذار کنند یا باطعن و تغافل نام ببرند، و باختصار. در تذکره‌های فارسی امروز این يك شیوه رایج است و که می‌داند که این خود يك سنت قدیم نیست؟ بعلاوه این نیز خود نشانی است از ضعف و انحطاط نقد ادبی در روزگار ما - که غالباً بازاری است و پسا فوئی. درست است که امروز علاقه بنقد درست زیاد است اما نقد درست زیاد نیست آنچه هست غالباً نوعی و راجی است یا هتاک‌ی رواج و انتشار چنین نقدی هم در مجلات ما در حقیقت سببی ندارد جز ناایمنی ادبی و جزلدتی که بعضی مردم می‌برند از آزار دیدن دیگران. اگرچه درین نقدها نیز گه‌گاه شور و صمیمیت واقعی هست اما با اینهمه اغراض که هست محیط نقادی آلوده است و مسموم. شاعران در مقدمه‌هایی که بر دیوان خویش می‌نویسند یا مصاحبه‌هایی که درباره‌ی دوستان خویش می‌کنند می‌کوشند تا تمام جریانهای مهم شعر معاصر را بنحوی منسوب بخویش کنند و اگر نشد آن را محکوم می‌کنند و منفور. ناشران مجله‌ها و نشریه‌ها دارند مخصوص نقد و انتقاد، و در آنها تمام آثاری را که

بنحوی با منافعشان سازگار نیست می کوبند و از میدان خارج می کنند^{۱۷}. مجله‌ها برای گرمی بازار خویش مدعیان را بجان هم می اندازند و واهی دارند به هتاک‌ی و بدزبانی. اسمش راهم نقد می گذارند و بررسی ادبیات معاصر. شك نیست که نقد نوهم بموازات توفیقی که شعر نو یافته است بوجود آمدنی است و لازم. اما شعر نو - حتی آنجا که بیک هذیان واقعی شباهت دارد - شعریست بی دروغ ، و بی نقاب. کجا رواست که نقد آن نقدی باشد دروغین و نقابدار. با اینهمه نقد امروز ما اگر هنوز ناتوان و بیمارگونه است گناه از کسانی است که دکانداری و بدزبانی همچو سرایان راهم بحساب نقد می گذارند یا از نقادانی که بشهرت کاذب بیشتر علاقه دارند تا بررسی حقیقت. گمان دارم در قیاس با گذشته بتوان گفت که آنوقت‌ها ذوق نقد نزد صاحب نظران ضعیف تر بوده است اما وجدان نقد قوی تر و اکنون حال برعکس شده است.

نوآوری

باوجود دگرگونی بارزی که تقریباً از انقلاب مشروطه در زندگی و در فرهنگ ایران آغاز گشته است تحول در شعر و ادب فارسی چنان آرام صورت گرفته است که هنوز خیلی‌ها نمیتوانند باور کنند درین زمینه هم عصر تازه‌یی شروع شده است - عصر سبک نو و عصر شعر نو . در واقع در دنبال شبیح استعمار که وحشت آن هنوز قلوب مسلمین را تقریباً همه جا مرعوب و نگران میدارد سایهٔ تجدد که شرق را گرفته است همه جا همراه است با نهضت‌های حریت‌طلبی و وطن پرستی که انعکاس آن از نیم قرن پیش در ادب و شعر نیز آشکار شده است . آیا این وسواس تجدد بادب و فرهنگ ما لطمه زده است؟ آدمهای بدبین که بر ضعف و انحطاط ادب گذشتهٔ مانوچه میخوانند باین سوال جواب مثبت میدهند و متأسفانه گه‌گاه نیز شواهدی ظاهر میشود که این بدبینی را می‌تواند تقویت کند. باینهمه عصر ما دیگر آن اندازه هشیاری یافته است که میراث گذشته‌اش را یکسره ضایع و بیفایده نگذارد. ایندوره باوجود

ابتدالهاوی بی بند و باری هایش که دیگر شکوه و جلال عهد کلاسیک فارسی را تجدید نخواهد کرد ، با گذشته خویش ارتباط دارد - ارتباطی خود آگاه که البته بی ثمر نیست. و ما اگر هم در قبال عظمت غولهای کلاسیک آدمهایی کوتوله بنظر آئیم حکم همان کوتوله‌یی را داریم که بردوش غول جای دارد . کوتوله‌یی که در آن اوج تکیه‌گاه خویش هم آنچه را غول میبیند تماشا میکند هم قدری دورتر از آنرا. با اینهمه شعر و ادب ما تا وقتی در بند غنای میراث گذشته خویش گرفتار باشد نمیتواند بادیده واقع بین دنیای امروز را درك کند. البته مبالغه است اگر گفته شود غنای گرانبار این میراث گذشته ممکن است امروز راه ابتکار را سد کند اما پرگزاف نیست اگر کسی بگوید نشان دادن قدرت ابتکار برای يك شخص جاهل بمراتب آسان ترست تا يك شخص عالم . البته قطع ارتباط با گذشته کاریست ابلهانه اما تعصب در بازگشت بآنهم کمتر ابلهانه نیست. بعلاوه هیچ تحولی نمیتواند ارتباط با سنت را بکلی قطع کند و در عین حال همچنان تحول بماند . مسأله این است که گذشته و حال دنباله هم واقع شوند و حدود مرز یکدیگر را هم برسمیت بشناسند. شعر امروز باید بی آنکه بکلی از دیروز جدا شود ضرورت وجود خود را درك و اثبات کند و خود را بصورتی در نیاورد که ضرورتی برای وجودش حس نتوان کرد .

در هر حال تحول اجتماعی نیم قرن اخیر ما يك رنگ تازه بشعرو ادب داده است - رنگ غربی . این رنگ تازه تا وقتی حکایت تسخیر تمدن فرنگی^۱ باشد - و نه غرب زدگی^۲ - نه مایه نگرانی است نه مایه نومیدی. هم آهنگی با دنیا است و نشانه پیشرفت که در آن چیزی زیان آور یا خلاف انتظار نیست . بعلاوه در گذشته - گذشته‌های دور - همین حدیث باشعرو

ادب عربی بوده است و با شعرای عرب . فارسی زبانان يك دونسل قبل از رودکی نه فقط قافیه و عروض را از شعر عربی اقتباس کرده‌اند از فکر و بیان شاعران عرب هم الهام می‌گرفته‌اند . تقلید از ادب عربی شعر گویندگان فارسی زبان را نوعی تشخیص میداده است و شاید نوعی تجدد . غیر از قرآن و حدیث که دو سرچشمه عمده بوده است در تمام ادب اسلامی ، شعر کسانی چون ابوتمام و متنبی و حتی ابوفراس و معری ذخیره‌یی بوده است برای شاعران ما - که از عنصری و منوچهری گرفته تا انوری و سعدی و حافظ به شاعران عرب مدیون شده‌اند و مرهون^۳ .

با اینهمه درینکار هم تاحدی سرمایه‌یی را که وقتی بادب عربی داده بودند پس می‌گرفته‌اند با سود و بهر داش . که می‌تواند نفوذی را که ادب فارسی از حیث معنی - در شعر و ادب قدیم عرب داشته است نادیده بگیرد یا کم اهمیت؟ در قضیه تأثیر و نفوذ امروز هم گویی ادب شرقی با اقتباس از شعر غربی آنچه را در گذشته از عهد رنساس تا رمانتیسم باروپا بخشیده است باز پس می‌گیرد - و شاید هم با سود و بهره بر سری . البته يك وقت الفرد دو موسه ، لامارتین ، وویکتو و گو الهام بخش شاعران تازه جوی ما بوده اند اما اکنون صحبت از رمبو و بود لرست و مالارمه و عزرا پاونند و مایاکوفسکی ... نکته این است که این امر تا وقتی با حیات ما و با احساس و بینش ما مغایرت ندارد ستودنی است تنها باین شرط که شخصیت ما محفوظ بماند و شعر امروز ما ترجمه رنگ رو باخته‌یی نباشد از شعر فرنگی . بلکه تنها باین شرط . بعلاوه مگر اروپا خود به ادب شرق مدیون نیست؟ گمان دارم صورت بدهکاری غرب بشرق روی هم رفته خیلی بیش از بستانکاریش خواهد بود . به نفوذ مستقیم ، به ترجمه‌ها و

بدانچه مربوط است به قلمرو شرقشناسی کار ندارم اما که میتواند نفوذ غیرمستقیم شرق را در شعر غربی که مخصوصاً در دنبال جنگهای صلیبی صورت گرفت انکار کند؟ نه فقط شعر غنائی و تغزلی تروبادورها* ظاهرأ يك ریشه اسلامی دارد بلکه حتی رواج قافیه در قرون وسطی گویا مربوط است باشنائی قوم با ادب و شعر اسلامی . از قصه های شرقی الف لیل و یوزاسف و بلوهر انعکاس فوق العاده در بین اروپائیها یافت . سندباد نامه با عنوان قصه هفت خردمند در ادبیات فرانسه و انگلیس شهرت یافت* و بید پای منشاء دلپسندی شد برای بعضی قصه های لافونتن* . بوکاچیو* و چاسر* از این منبع روشنی استفاده کردند . ابن عربی و شاید بعضی متون قدیم پهلوی خیلی بیشتر و واقعی تر از ویرژیل* توانسته اند دانه* را در سفرهای دوزخ و بهشت خویش راهنمایی کنند و اگر شاعر بزرگ ایتالیایی ذکر از آن مآخذ نکرده است سببش ظاهرأ روحیه خاصی است که اروپائی دارد در ادای دین خویش به شرق . مضمون قصه اگر چند شاید در مقابل صورت خاصی که شاعر بآن میدهد اهمیت چندانی ندارد اما این نکته جالب است که شکسپیر هم در جست و جوی مضمون قصه های خویش گه گاه نظر بشرق دوخته است : یکشاهدش قصه تاجرو نیزی* است و چند مورد در داستانهای دیگر- مکبث* و جز آن^۵ البته اگر قول کسانی که در مشاجره معروف راجع به هویت شکسپیر* او را

*La Fontaine

*Boccacio

*Chaucer

*Virgile

*Dante

*Macbeth

*The Merchant of venice

*Shakespeare

با آنتونی شرلی سفیر و رفیق شاه عباس خودمان منطبق دانسته‌اند درست باشد این توجه بشرق بیشتر توجیه شدنی خواهد بود . بعد از شکسپیر هم شرق همچنان يك قبله روحانی بود برای شاعران و متفکران اروپا- و يك سرزمین وحی خیز . از برکت همین وحی شرقی بود که شعروادب اروپا ثروت و غنای خود را با تنوع و تفنن جلوه خاص بخشید . بکفورد^۱ از داستان واثق* - خلیفه عباسی- استفاده کرد تا خویشاوندی درست کند برای کمندی الهی . گرویل* ایدئالهای سیاسی خویش را در طی دو تراژدی بیان کرد - بنامهای مصطفی و الاهام* - که اولی را از زندگی عثمانی‌ها الهام می‌گرفت و آندیگر را از اعراب هر موز . ولتر* هم زائیر* را بشرق مدیون شده است که يك تراژدی قویست هم زادیگ* و بابک را که قصه‌هایی هستند اخلاقی و طنز آمیز . همچنین شرق بود که نامه‌های ایرانی را به مونتسکیو* الهام کرد اورنگ زیب را به درآیدن* و ناتان حکیم* را به لسینگ*. بعلاوه رمانتیسزم اروپا که هذیان‌طلائی باشکوهی بود ناشی از صرع مهلك استعمار مثل خود آن صرع در شرق هم ریشه داشت . همین بیماری شرقی بود که لاله رخ را به تامس* مورداد در ستاخیز اسلام را به شلی*. همچنین سوئی* منظومه ثعلبه را بآن مرهون است هوگو* شرقیات را وارد بایرون عروس ابیدوس* - دزد دریائی*، و جائور* را . فهرست آنچه اروپا بی واسطه یا با واسطه بشرق و فرهنگ

* Beckford * Vathek * Greville * Alaham * Voltaire * Zaire
 * Zadig * Montesquieu * Dryden * Natan Der Weise * Lessing
 * Thomas Moore * Shelly * Southy * Thalaba * Byron
 * The Bride of Abidos * Corsair * Giaour * Hugo
 * Natan der neise * Lessing

و ادب آن مدیونست طولانی است و پوشکین و تولستوی و مائینوارینولد* و هاینه* و نیچه را نیز شامل میشود^۶ بعلاوه جای آن هست که تأثیر شرقشناسی و مجاهداتیکه شرق شناسان در ترجمه و نشر و تحقیق متون شرقی کرده‌اند نیز در ادب و شعر اروپایی جداگانه بررسی شود، و این همه رشته‌یی است که سر دراز دارد اما از تمام این حرفها این اندازه میتوان نتیجه گرفت که داد و ستد بین فرهنگها امریست طبیعی و لازمه حیات آنها. در اینصورت اگر شعر امروز ما - مثل همه مظاهر فرهنگ ما گرایشی بیک هدف غربی دارد نباید از آن ناراضی بود و البته با احترام بقول کساتیکه از غرب زدگی تحذیر میدهند غرب را هم نباید يك لولوی مهیب فرهنگ خور شناخت. مسأله امروز قضیه تجدیدست که شعر و ادب ما با آن مثل يك سرنوشت قطعی روبروست. همین تجدید هم نه برای دنیا يك حرف تازه است نه برای ما. در یونان حتی در عهد اریستوفان - عهد سقراط و افلاطون - ادب جاری با آن مواجه بوده است و در ادب اسلامی خودمان هم این امر سابقه کهنه دارد. شاعری مثل ابونواس از بلاغت قدما - که عبارت باشد از وصف اطلال و دمن - اظهار ملال میکند^۷ و چه بسیارند شاعران قدیم فارسی زبان که جویای شیوه‌های دیگر بوده‌اند - شیوه‌های نو. در اینصورت چرا نباید امروز با آنچه اقتضای تجدید عصرست گردن بگذاریم؟... البته صحبت از ادبیات است و محیط دانشگاه و رنه در بیرون از دیوارهای دانشگاه و بیرون از تصور استادان دانشگاه شعر و ادب از تجدید روی گردان نیست. در هر حال از تمام هدیه‌هایی که نفوذ ادب اروپایی بفرهنگ جدید ما داده

است هیچ چیز جالب تر از آن چیزی نیست که امروز شعر نو میخوانند: شعر عاری از اوزان عادی عروضی که نیما یوشیج را باید مبتکر آن دانست. بدینگونه نیما در حقیقت راه گشاینده هر نوع تجدیدیست در شعر امروز و بسیاری از نقصهایش را هم می توان باین ابتکار جسارت آمیزش بخشید. در حالیکه این مایه جسارت امروز نیز در کلام بعضی شاعران جوان هست اما در حق این نوخاستگان امروز دیگر آن انداره مسامحه روا نمیدارند. آیا جسارت اینها از نیما بیشترست یا قوت قریحه شان؟ آیا گذشت نقادان درین مورد کمتر است یا دورنگریشان؟ گمان دارم درین باره نباید عجله و لانه قضاوت کرد. از آنکه هنوز راه دراز در پیش هست:- در پیش شعر و در پیش شاعر. در این نوع شعر وزن چنانکه نیما^۸ میگوید از يك مصرع و يك بیت درست نمیشود توالی تکه ها موجد آنست - تکه هایی که به اقتضای آهنگ کلام کوتاه میشود یا بلند. قافیه هم نباید تکلیف برای شاعر معلوم کند و اگر آوردنش گه گاه باصل فکر لطمه نزنند آنرا میتوان آورد؛ بعلاوه در زبان و بیان هم جستجوی تنوع لازم است. حتی در صورت لزوم از آوردن تعبیرات تازه ساز و لغات روستائی و محلی نباید خود داری کرد.

با اینهمه آنچه امروز بنام شعر نو خوانده میشود محدود باین اوزان نیمایی نیست تفنن ها در آن راه یافته است و تجدد ها. چنانکه يك مجاهده کامیاب دیگر در این قالب شکنی عبارت بوده است از تجربه مجدالدین میرفخرائی- گلچین گیلانی. قطعه باران او که يك نمونه مشهورست در این باب توفیقی است در تلفیق بین آهنگ و معنی در

شعر - بدون پای بندی بسنت . در هر حال از شعر امروز آنچه ورای الگوهای سنتی ساخته میشود شعری است خارج از بحور و قالبهای عادی و مقبول ادبا . در حقیقت این نوع شعر گاه از مقوله شعر آزاد است^۹ بی وزن و هم معمولاً بی قافیه که با شعر منشور در اصل چندان تفاوت ندارد و گاه شعری است بانوعی وزن و نوعی قافیه که بحث و غوغا بر سر وزنش چندان نیست بیشتر مربوط است بمعنی و مضمون آن . آیا این شیوه تازه يك عربده بلهوسانه است که پاره‌یی جوانان بقصد خودنمایی سرمیدهند یا واقعاً راه تازه‌یی است در شعر؟ در این باب بحث بسیار هست و باید دید تجربه نیما و شعر نو اکنون تا چه حد امید بقادارد و دوام ؟ . . . البته تا آنجا که نمونه‌های موجود نشان میدهد نه تجربه - های نیما همیشه کامیاب بوده است نه تمام آنچه بر روی تجربه‌های او ساخته شده است: شعر نو . در هر دو، گاه مواردی هست که ابهام شاعرانه باهذیان دست و گریبان است اما بهر حال کم توفیقی بعضی از این شاعران صحت دعویشان را منتفی نمیکند . مطلب این است که شعر واقعی بدون ماندن در حصار وزن عروضی بدون اسارت در قالبهایی که ساخته طرز ترکیب و توالی قافیه است بوجود آمدنی است و در شعر نیما - و مخصوصاً در شعر نو که بهر حال نیماراه گشاینده آن است - بقدر کافی نمونه‌هایی هست که این مدعا را بتواند ثابت بدارد .

خوب، آیا از این بیان باید استنباط کرد که پس شعر رایج - شعری که در آن وزن و قافیه هست - بی فایده است و دور ریختنی ؟ گمان دارم هرگز چنین نتیجه‌یی را از مقبولیت يك مکتب تازه نمیتوان گرفت . يك فکر تازه همیشه برای خود حق حیات دارد اما وقتی بخواهد

حق حیات فکر های دیگر و راههای دیگر را نفی کند دیگر خود يك فکر تازه نیست يك بیماری کهنه است : و اندلیزم* . اگر وزن و قافیه را - بدان گونه که سنت ادیبان خواهان آنست - شاعر امروز حق دارد طرد کند و این حق را برای آن دارد که میخواهد آزادی فکر و بیان خویش را حفظ کند حق ندارد از فکر و راه خویش يك قاعده ابدی بسازد تا آزادی فکر و بیان دیگران را بقید بکشد. شاعر باید در آن بهشت پایان نپذیرد که تفرجگاه ذوق و تخیل اوست کاملاً از هر قیدی آزاد باشد چنانکه هیچ چیز برای او در حکم «شجره ممنوعه» نباشد - جز يك چیز : ابهام هذیان آمیز که آنسوی بهشت هنر اوست و تعلق دارد به قلمرو ابلیس . باری وزن و قافیه هر جا واقعاً مجال شاعر را تنگ کنند و یا او را در تنگنایی اندازند که اندیشه و احساس خویش را با آنها معارض بیند طردشان واجب است و بی ملامت زیرا بهر حال آنچه خواننده از شاعر توقع دارد شاعری است نه قافیه بندی . اما این يك جواز است که او را البته محکوم نمیدارد و هر جا بخواهد میتواند باز گردد به قافیه و وزن . قضیه این است که عروض و قافیه ساز و برك يك مرکب است که باید شاعر بر آنها تکیه بزند و پیش بتازد نه آنکه خسته و فرسوده سر جای خویش بماند و هم مرکب را بردوش بگیرد هم زین و برگش را . باری آنچه شعر نو خواننده میشود البته شکل مقبول دارد و شکل نامقبول که حساب آن هر دو را باید جدا کرد از جهت منشاء و اصل هم با آنکه شعر خالی از وزن و قافیه عادی در نزد قدمای ما بکلی بی سابقه نیست شکل خود آگاه آن - چنین که هست -

در آغاز پیدایش خویش تقلیدی بوده است از تجربه‌های غربی - شعر آزاد و شعر بی‌قافیه . اما در باب مضامین آن چه باید گفت ؟ حقیقت آنست که بسیاری از مضامین بین تازه‌ترین نمونه‌های این شعر بی‌وزن و قافیه ، با چهارپاره‌های معمولی که وزن و قافیه دارند مشترك است . از آنکه درین هر دو چیزی نیست جز دردهای انسانی و جز تمایلات تازه عصری . بعلاوه در هر دو نوع ، گرایشی هست به يك شیطان پرستی* مخوف که رواج امروزین خود را در ایران با مثال بودلر* و ورلن* بیشتر مدیون است تا بشیخ احمد غزالی و سنائی و عطار خودمان^{۱۰} - پیشروان نوعی ازین طرز فکر . همین تمایل شیطانی است که هم بعضی اشعار نادر پور، توللی، اسلامی ندوشن ، و فروغ فرخزاد را گناه آلود و پروسوسه کرده است هم شعرهای تازه ا . بامداد م . امید را . همچنین بوی مرگ و وحشت گور هم درین اشعار جزو مضامین رایج است و این نیز رنگی از محیط دارد - محیط جهانی بعد از جنگ . تاثیر این محیط جهانی بی‌شک امروز در همه جای دنیا و در شعر و ادب همه جهانیان دیدنی است . نهایت آنکه طبع و منش هر شاعر این احساس را - که درد قرن ماست - بنوعی دیگر منعکس میکند . ف . مشیری رنگ آرام زنده‌یی بآن میدهد - با اندیشه‌یی خوش و دور از طغیان . وم . آتشی آهنگ دیگر از آن میسازد با رؤیاهای تلخ و آکنده از عصیان و درد . بعلاوه نفوذ احوال و ظروف جاری را باید در پیدایش مضامین شاعران و در طرز بیان آنها ملاحظه کرد .

ادبیات فارسی در سالهای پیش از جنگ اخیر - که شعله سوزنده اش

بما هم رسید - با بعد از آن تفاوت بسیار یافت . آنوقت‌ها که هوای اوضاع آرام بود و ساکت ، شاعر هم صدایش آهسته بود و نجوایی از آنکه آرامش و سکوت را نمیتوانست بهم بزند اما بعدها وقتی هوا پس شد و طوفان در کوچه‌ها می‌غرید شاعر هم برای آنکه مردم صدایش را بشنوند آن را بلندتر کرد - رساتر و خشن‌تر . این تفاوت بیان بطرز دیگر باز در شعر گویندگان جوانتر - در قیاس با شعر پیش کسوته‌هاشان - جلوه دارد و البته تفاوت تنها در سبك بیان نیست در دید و فکر هم هست و همچنین در احساس و تلقی . باری صحبت از شعر نو بود و از منشاء بعضی مضامین آن . این مضامین صرف نظر از تجارب مشترك كه میراث یا هدیه تحولات جهانی بعد از جنگ است و بهر حال تقلیدی است کم و بیش ضمنی و ناخود آگاه از فرهنگ غربی در بعضی موارد نیز تقلید گونه‌ایست عمدی و خود آگاه از شاعران غربی - بود لر و رلن رمبو*، مالارمه*، والری ، پل الوار*، و حتی مایا کوفسکی . البته این تقلید خود آگاه خواه در قالب باشد و خواه در مضمون بخودی خود عیب نیست . کدام ادب در دنیا هست که در این گونه غارتگریهای معصومانه يك نوع تفریح و سرگرمی هم برای خویش نجسته باشد ؟ عیب آنست که چنین کاری منجر شود به از بین بردن شخصیت و استقلال اقتباس کننده - که اینجا بدترین شکل غرب زدگی است . یا آنکه چیزی را که اقتباس می کند بشکلی در آورد که بی فایده باشد یا زیان بخش . یک شاعر اسپانیائی زبان جایی بدرستی می گوید از زیباترین گل صد برگ که مایه ناز بوستان است مار زهر مهلك می گیرد و زنبور انگبین نوش^{۱۱} . شاعری که مضمون و فکری را از ادب بیگانه‌یی می گیرد باید بکوشد تا آنچه

اقتباس می کند در وجودش تبدیل نشود بیک زهر قتال. اصل اقتباس يك داد و ستد معنوی است و بی زیان اما اینکه تا کجا مجازست یا سود بخش مسأله یی است درخور تحقیق و باید آن را کلی تر بررسی کرد و دقیقتر. درین مورد البته چنانکه گفتم همیشه تفاوت هست بین تقلید خود آگاه که از مقوله تمرین نوآموزیست با تقلید ناخود آگاه که مربوط است به قبول تاثیر - از يك مكتب، از يك شاعر ، یا از يك ادب . آنجا که تقلید خود آگاه است غالباً تمرین و ریاضتی است عمدی و حساب شده - برای تازه کار - و توفیق در آن چیزی را ثابت نمی کند جز يك استعداد عادی را . این را ادبای ما استقبال می گفته اند و البته در آن کار باید لابد این اندازه رعایت احتیاط بشود که استقبال موکب شاعران بزرگ آنطور که گویند سید اشرف غزنوی در مكتب برای کودکان با استعداد بزبان خویش بیان میکرد - طبع آدم تازه کار را بدهشت نیندازد و او را بکلی از خیر تمرین و تقلید منصرف ننماید^{۱۲} . جایی که تقلید از یک شاعر خارجی مراد باشد استقبال عبارت میشود از ترجمه یا بقول روزنامه ها ترجمه و اقتباس درین مورد که يك مسأله جدی است - هم برای شعر قدیم و هم برای شعر امروز - شرط توفیق شاعر آنست که با يك مجاهده فکری احساس واقعی گوینده اصلی را بدرست درك کند و با اندیشه نهائی او آشنایی پیدا کند . در عین حال البته نباید آزادگی شاعر قربانی وفاداریش شود چون قدرت واقعی او وقتی جلوه دارد که با ادراك درست مضمون اخذ شده چیزی بسازد تازه و قوی که وجود خود او هم در آن به شخصیت گوینده اصلی افزوده شده باشد. همین نکته است که خیام فیتزجرالد را

اثری کرده است جهانگیر و مقبول . در حالیکه ترجمه های دیگر شعر فارسی - حتی ترجمه های حافظ با ستایشها و سرو صدا هایی که گوتته درباره او بلند کرده است و ترجمه سهراب و رستم فردوسی با وجود شهرت ماثیوارنولد بعنوان يك نقاد و شاعر نام آور - هیچیک چنین مقبولیتی نتوانست کسب کند^{۱۳}. در شعر گذشته ما ، ترجمه های منظوم از شعرو ادب عربی کم نیست اما در غالب آنها شخصیت مترجم بکلی در وجود شاعر اصلی گم شده است و حتی در عصر ما نیز نمونه هاست از ترجمه هایی بی رنگ و حاکی از عدم غور مترجم در فهم افکار و احساسات گویندگان اصل . عکس این نیز هست که نشان همدردی و همجوشی شاعرست با سرمشق اصلی . يك نمونه « عقاب » دکتر پرویز خانلری است که ترجمه ایست از يك قطعه پوشکین^{۱۴} اما فهم درست مضمون و قدرت بیان شاعر آنرا بدرجه يك اثر مستقل بالا برده است - بدرجه يك اثر ابداعی . همچنین است قطعه مشهور مومیائی اثر پروین اعتصامی این قطعه با آن بیان صادقانه پروینی که در آن هست در حقیقت ترجمه ایست از يك قطعه انگلیسی^{۱۵} که تا آدم ترجمه نشرش را در مجله بهار - بقلم اعتصام الملك پدر پروین - نخواند نمیتواند باور کند که فکر شاعر فارسی زبان از کجا آب خورده است ؟ البته خوی و خصلت شاعر اصل را نباید از ترجمان توقع داشت بیان يك ترجمه گر را هر چند بلطف تقلید توانسته باشد نزدیک به فکر شاعر اصلی باشد نمی توان شعربی دروغ خواند ، یعنی شعری که حاکی باشد از روح ترجمه گر . اگر پوشکین مثل عقاب خویش پستی گریز بوده است دیگر مترجم فارسی اثر او تعهد ندارد که مثل عقاب پوشکین قهرمان بلندبها باشد و آیا وقتی خیام يك مسلمان

زندیق شمرده میشود از فیترا جرالد* باید انتظار داشت که نیز چیزی جز آن نباشد؟ گمان می‌کنم ادراك عوالم واحوال شاعر برای ترجمانش هیچ تعهدی ایجاد نمی‌کند. از آنکه ترجمه بهر حال نوعی تقلید است اگرچه تقلیدی خود آگاه. اما روی هم رفته قدرت و استعداد واقعی شاعر ترجمه‌گر میتواند آنرا تا حدیک اثر ابتکاری جلوه دهد. با اینهمه تقلید ناخود آگاه که مخصوصاً شعر امروز ما را با شعر فرنگی تا حد زیادی خویشاوند میکند مسأله دیگری است. بدون شك حتی آندسته از شاعران نوپرداز که خود با ادب اروپائی آشنا نیستند از راه ترجمه و تقلیدهای موجود تا حد زیادی با شعر اروپائی آشنائی یافته‌اند و ناخود آگاه میتوانند از این تأثیر الهام بگیرند.

آنچه این تأثیر را پوشیده میدارد - سعی مصرانه‌یی است که گاه شعر نو دارد در زیاده روی در ابهام. با اینهمه البته شعر امروز همه از نوع این اشعار بی وزن و قافیه که در بعضی موارد بین ابهام و هذیان نوسانی تردید آمیز دارد نیست و این نعمتی است حاکی از وجود آزادی در فکر و بیان. باری در شعر امروز که يك چند بدنبال تجدد ادبی مکتب دانشکده سخن فارسی را از شکل قصیده و غزل به مقطعات - یا چهارپاره‌هایی که بهار و یاسمی و صورتگر و خانلری و حمیدی آنرا ورزیده کردند - رسانید تدریجاً و بخصوص تحت تأثیر اوزان نیمائی نوعی تجدد معتدل در شکل و قالب روی نمود. مخصوصاً نزد توللی، نادر پور، گلچین گیلانی. مطلب عبارت بود از آوردن مصرع‌های دراز و کوتاه - غالباً همه از زخافات يك بحر بارعایت نوعی قافیه. این تجدد معتدل بود که

حتی در آن نیز تأثیر و نفوذ شعر اروپائی پیدا شد: - هم در قالب و هم در مضمون. دلم می‌خواست در این مجال کوتاه درین باب بحثی کنم به تفصیل‌تر و از بیشتر شاعران جوان که هم اکنون آثارشان حاکی است از استعدادی پرمایه صحبت بدارم. اما بحث ما کلی است در باب شعر و نقد آن نه بررسی و نقد شعر فارسی که خود مجالی می‌خواهد جداگانه. در آنچه راجع به فکر و مضمون است رنگ تجدد مخصوصاً در توصیف جلوه دارد و در تغزل. در واقع هم چنانکه پیش ازین گفتم این نوعی توصیف تازه است، توصیف احوال و آلام نفسانی. روی هم رفته درین نوع توصیف غالباً چشم شاعر به بیرون دوخته است و گاه بدرون. سیر دردنیای درون، خاصه در پرتو نور افکنهایی که روانشناسی بدست داده است يك تفریح دردناك است برای شاعر امروز که در افیون و الكل نیز غالباً وسیله‌ی می‌جوید برای نیل باین هدف. آیا آنچه از این سیر و تماشا حاصل می‌آید شعرست یا روانکاوی؟ بهر حال نوعی سیر در خویشتن است سیر در آفاق نفس که بیان آن دست کم اعتراف است. چیزی که بقول بند تو کرو چه در طی چند قرن اخیر ادبیات اروپا را رنگی خاص بخشیده است، رنگ اعتراف^{۱۶} اینجا صحبت از صورتهای تازه است در شعر فارسی و از نفوذ ادب اروپائی در پیدایش آن. این نفوذ از آغاز در اشعار انقلابی و وطنی پیدا شده است در جراید عهد مشروطه و بعد منتهی شده است به شکل نوعی رمانتیسیم. بعدها، هم انواع تازه مسمط و ترکیب بند این گرایش به تجدد را در شعر بعد از مشروطه شکل خاص بخشید و هم پیدایش قطعات چهارپاره - نظیر دو بیت‌های سابق اما باوزان مختلف. برای نیل باین تجدد بعضی با حياء الفاظ و ترکیبات پهلوی و آیتا هوئی^{۱۷} دست زدند و بعضی راه را

بر لغات فرنگی گشودند . عده‌یی مضمون‌های تازه جستند در وصف راه آهن و هواپیما . تمام این‌ها البته تفنن بود و هوس اما در محیط آن‌روز ما - تاحدی مثل همین امروز - تفنن و هوس هم می‌توانست بهر حال تجدد تلقی شود . با این همه تجدد واقعی وقتی بسراغ شعر آمد که تحول واقعی آمده بود . در طرز زندگی و در طرز فکر . این تجدد امروز واقعیت دارد و هدیه‌ایست که تمدن غرب برای ما آورده است و فرهنگ آن . يك جلوۀ آن در ادب شعر نوست - شعر عاری از وزن و قافیه سنتی که پدرش نیماست . اما این تجدد ادبی تنها در شعر نو خلاصه شدن نیست . مسأله فکر امروزیست و دید امروزی . فکر و دیدی که با ظروف و احوال گذشته مناسبتی ندارد . آیا قالب و وزن تازه‌یی هم برای بیان این فکر و دید نو ضرورت دارد ؟ بی شك فکر تازه این حق را دارد که قالب و کسوت تازه‌یی بجوید اما هیچ چیز شاعر و شعرش را نمیتواند مجبور کند بترك قالب‌های کهنه . بشرط آنکه قالب‌های کهنه را بتواند چنان حفظ کند که آزادی واقعی او را در بیان - در بیان درد و اندیشه واقعی خویش - از بین نبرد . تجربه دکت‌ر مهدی حمیدی در این باب کافی است که نشان دهد این کار شدنی است . البته قدرت تعبیر می‌خواهد و کوشش صادقانه . حمیدی نوعی رمانتیک است که در فطرت مخصوصاً بدنیای بایرون و هوگو تعلق دارد . اما خویشاوندی او بیشتر با شعرای بزرگ خودمان است : ناصر خسرو ، خاقانی ، و نظامی . صرف نظر از رشته‌هایی که او را با شاعران بزرگ دیگر مربوط میکند میتوان گفت وی از جهت فکر و بیان فرزند نظامی است و برادرزاده هوگو . داستان خوارزمشاه او که در آن قدرت تخیل باظرافت بیان هم پهلوست در مجموعه آثار

هوگو* جای مناسبی تواند یافت : افسانهٔ قرون* . و همین يك قطعه‌اش نسب‌نامه‌یی گویاست برای فکر او و بیان او . غیر از حمیدی که قالبهای سنتی را مانع عمده‌یی برای آزادی خویش نیافته است تجربهٔ فریدون توللی و نادر نادرپور هم - که در قالب‌شکنی تا حد زیادی محافظه کاری نشان داده‌اند - نتیجه‌یی داشته است درخشان. این هردو شاعر قالب‌شکنی را گویی يك تفنن تلقی کرده‌اند نه يك تعهد و بدینگونه است که از افتادن در چاله‌چوله‌های تعقید و ابهام نیمائی برکنار مانده‌اند. نادرپور که بیشتر دنبال يك دید تازه است در قالب‌شکنی اصرار ندارد اما در مضمون و در بیان جویای تازگی است و اصالت واقعی . احساس واقعی و انسانی در الفاظ بلورین و زدودهٔ او شعری می‌سازد خالی از انحراف و خالی از ابهام . سمبولیسم او که خواننده را غالباً به تفکر وامیدارد زبانی دارد جلا یافته و صیقلی . از این حیث تا حدی با نوری شبیه است - یعنی از حیث اصلاح و پرداخت کلام . با آنکه شعرش در واقع ترجمان يك نیاز درونی است لفظ در آن تراش خورده است و جلادیده . شعرش چنانکه خود می‌گوید شعر انگورست : قطره‌هایی است از وجود او که روشنایی را از چشم شاعر گرفته است و شادابی را از خون او - . تنهایی، نگرانی ، و نومیدی که درین شعر انعکاس دارد يك درد واقعی است نه ساختگی است و نه برگزاف . وزن و قالب هم حاکی است از اعتدال چنانکه قالب‌شکنی‌هایش غالباً از حد نامساوی کردن مصرع‌ها و نامنظم آوردن قافیه - ها تجاوز نمی‌کند . توللی حتی تدریجاً پویه‌یی آغاز کرده است برای بازگشت به قالب‌های سنتی - قالب‌های قصیده و غزل. با اینهمه وی حتی

درین قالب‌های سنتی هم وجدانی دارد ضد سنت . حس گناه زدگی ، عطش برای فسق و شهوت ، و اعجاب نسبت به شر و ابلیس هنوز این قالب سنتی را که در دست وی درخشنده تر و با شکوه تر از پیش شده است تبدیل میکند بیک چیز ضد سنت . درست است که قالب شکنی شعر نو همیشه و همه جا نتیجه درخشان بیارنیاورده است اما بیم از قالب شکنی هم بعضی از استعداد های آفریننده را بی بر کرده است و متحجر . جاهایی هست که ذوق سلیم این قالب شکنی را تجویز میکند و حتی ایجاب . اما عادت و وسواس شاعر را وادار میکند به وفاداری نسبت بآن - يك وفاداری محتضرانه و نومید . يك نمونه از این محافظه کاری را در قصیده‌یی از دکتر رعدی میتوان بدست داد - زبان نگاه . این قصیده از جهت رعایت سنت‌های سبك خراسانی بسیار قوی است و حاکی از قدرت و ورزیدگی شاعر . اما اصرار او در رعایت سنت در چنین موردی امروز خواننده را تا حدی شاید ناراحت میکند . کسی که شعر برای او ساخته شده است در واقع يك زبان بسته است -- برادر بیزبان شاعر . وقتی سخن را روی بایك بی‌زبانست ، زبان دانی که مستمع آزاد محسوب میشود حق دارد منتظر باشد که شاعر از زبان خاموش و پر اشاره نگاه - که تمام قصیده بیان آرزویی است برای پیدایش آن - دست کم تاجایی که ممکن است در چنین شعری واقعاً استفاده کند : الفاظ را آمیخته با زبان اشاره انتخاب کند ، وزن را چنان برگزیند که با نوعی گنگ بازی مناسب باشد ، قالب را طوری انتخاب کند که مثل زبان اشاره آمیز يك بی‌زبان بریده بریده باشد نه يك پارچه . بعلاوه زبانی بکار گیرد که با الفاظ اندك و ساده مقصود شاعر - که گفت و شنودست با يك بی‌زبان -- قابل تصور

شود . اما شاعر که ذهنش لبریز از سنت‌های شعر خراسانی است چنان در تقلید شیوه‌های کهن غرق است که يك لحظه هم باین توقع خواننده نمی‌اندیشد. حتی در تقیدی که به تقلید زبان فرخی و عنصری دارد بخاطر نمی‌آورد که می‌تواند با برادر بی‌زبان خویش لا اقل با همان زبان ساده و روشنی صحبت کند که امروز با يك برادر زبان‌دار در خانه خویش میکند نه با زبان فرسوده فرتوت فرخی و برادرش . این است زیانی که تقلید ناخود آگاه از سنت‌های قدیم دارد و لطمه آن به استعداد های واقعی میرسد نه قافیه بندگان تقلیدگر . فی المثل پای بندی صورتگر و رعدی، به سنت‌های قدیم اصالتی را که در فکر آنها گاه هست ضعیف می‌کند و مسعود فرزاد که جسارت و غوغا ساهاب را بعدها دیگر در شعر خویش ندارد ، شعرش با وجود مضامین و افکار تازه توفیق قبولی را که مستحق است نیافته . آیا این تعصب در قالب پرستی که ذوق و استعداد عده زیادی از شاعران ما را تباه میکند در جای خود از خلبازی کسانی که قالب شکنی برایشان يك نوع هوس مجنونانه است بیشتر درخور ملامت نیست؟ اگر قالبهای شعر فارسی از رودکی تا آغاز عهد بهار تقریباً بی تفاوت مانده است از آن روست که درین مدت هزار ساله هیچ حادثه بزرگ انقلابی تمدن و فرهنگ ما را یکباره دگرگون نساخته است . انقلاب مشروطه آغاز تحوّل بودی بوده است که دنیای فرهنگ ما را زیر و زبر کرده است. در این صورت همان طور که حفظ سنت‌های قدیم در عقیده، در اقتصاد، در معاشرت، و معیشت ممکن نبوده است حفظ آن در ادب و شعر هم نا- ممکن است و سعی بی‌حاصل .

قالب‌های سنتی در گذشته شعر فارسی را جلوه داده است و رونق.

در همین قالبها است که شعر فارسی باشاهنامه حماسه‌ی انسانی می‌آفریند با خیام دردهای فلسفی را ادراك میکند با نظامی غرق در رؤیاهای خیال انگیز افسانه‌ها میشود با سعدی آلام و شادیهای واقعی انسانیت را حس میکند با مولوی به ماوراء حس راه مییابد و با حافظ نقاب خودی را فرو میدرد. بعلاوه هنوز این قالب‌ها هست و شعر فارسی باز بكمك آنها میتواند شاهکارها بوجود آورد. با اینهمه هر چند این قالبها هنوز میتوانند در دست بعضی شاعران نقش‌های بزرگ بیافرینند دیگر آنها را نمیتوان یگانه قالب‌ها شمرد، قالبهای منحصر بفرد. آنچه امروز طبع بعضی را از شعر نو رمیده کرده است و منجز نه قالب شکنی آن است و نه بی‌اعتنائیش به معانی و افکار عادی و قومی. سبب عمده این نفرت، بی‌نظمی و بی‌توجهی است که گاه در انشاء و بیان شاعران نوپرداز هست. در حقیقت تعقیدها و ابهام‌هایی که احیاناً در انشاء و ترکیب عبارات هست، بی‌سلیقه‌گیهایی که در انتخاب الفاظ یا در فصل و وصل اجزاء کلام هست، درین شعر نو گاه ضعف تألیفی بوجود می‌آورد که آنرا شبیه میکند به هذیان: سخنی بی‌سروته که در آن نه مفردات معنی‌روشنی دارد و نه ترکیبات. ربط و وصل آنها نیز روشن نیست و حتی گاه با تأمل کافی هم نمیتوان مراد شاعر را دریافت. درست است که ابهام در شعر مطلوب است اما این آشفته‌گیها را نمیتوان بحساب ابهام گذاشت. بعلاوه وزن و قافیه را وقتی شاعر بعنوان چیزهایی دست و پای گیر کنار مینهد باید حاصل این سنت شکنی عبارت باشد از چیزی روشن و درست. زیرا آنچه شاعر سنت پرست را اجازه میدهد که در الفاظ و ترکیبات تاحدی^۳ مسامحه کند ضرورت وجواز مربوط بوزن و قافیه است جائیکه وزن و قافیه در کار نباشد این

مسامحات دیگر قبول کردنی نخواهد بود .

در هر حال معنی و دید شاعرانه البته باقتضای تحول - و با افق‌هایی که هر روز برای شاعر کشف میشود - تغییر میپذیرد اما زبان - دست کم دستور زبان - همیشه اعتبار خود را حفظ میکند و مرج و مرج در دستور هرگز نمیتواند اساس يك تجدد واقعی شود . قطع نظر از دستور و زبان هیچ چیزی نمی‌تواند آزادی يك شاعر واقعی را سلب کند . شاعری که حق دارد دنیایی بیافریند برتر از این دنیا چه - را نتواند برای آفرینشهای تازه و بی سابقه خویش قالب‌های تازه و بی سابقه هم خلق کند و ابداع . تا شاعر در انتخاب قالب آزاد نباشد شعرش نه واقعی است نه ابتکاری . باید با و حق داد که در آفرینشهای شاعرانه بکلی آزاد باشد . قالب کهن را اگر دلش می‌خواهد حفظ کند و حتی بپرستد و اگر دلش نمی‌خواهد آنرا کنار بگذارد و یا بشکند . حتی چون هیچ گونه تناقض از شاعر - عجب نیست میتواند - مثل چند تن از نوپردازان امروز خراسان - قالبهای سنت را بشکند اما زبان سنت را درین قالب شکنی حفظ کند . گویی قالب شکنی يك تفنن است نه يك ضرورت . باری شاعر باید بحکم طبع خویش باشد و آزاد . تا شاعر این مایه آزاد نباشد شعرا و شعر واقعی نیست : - شعر بی دروغ که حتی بر غم خاطروی تمام دنیا در آئینه‌اش انعکاس دارد - بایك عظمت خوف انگیز و خیره کننده .



آیا دیگر هنگام سکوت نیست؟ تا اینجارجع بشعر صحبت از تجزیه و تحلیل بود ، و از نقد و بررسی . نزد بسیاری از شاعران بی شك هیچ چیز ناگوارتر از نقد نیست . کسانی که بتوانند نقد را تحمل کنند و از آن بهره

بجویند کمیابند و گرانبها با این حال کلام پلین* - پلین جوان نویسنده رومی - کاملاً درست است که می گوید کسانی بیشتر در مقابل انتقاد حالت تمکین و قبول نشان می دهند که کارشان بیشتر شایسته ستایش است^{۱۸}. در عین حال نمی دانم اصرار در تحلیل و تجزیه - راجع بشعر - بکجا منتهی خواهد شد؟ می ترسم خرده بینی درین کار بد استان آن اسپانیایی منجر شود که گویند قطعه یی الماس داشت روشن و درخشان - بپاکی و صفای اشک ستارگان. اما ساده مردهوس کرد آنرا تجزیه کند و ذات و ماهیتش را بشناسد. رفت و علم شیمی آموخت و حاصل کارش آن شد که الماس درخشان پربها را در پایان تجربه پاره یی زغال یافت - زغال خالص. نه مگر ذات الماس جز کربن خالص چیزی نیست؟ با این همه امید من آنست که اینجا حرف شاعر اسپانیایی را تکرار نکنم که وقتی این داستان را نقل کرد گفت^{۱۹}: اگر می خواهی خوش باشی تجزیه مکن ، پسر جان، تجزیه مکن!

اما کسی که با حوصله و صبر يك دانشجوی باگذشت در این حرف ها نگاه کند شاید آن را توصیف و تماشایی بیابد از شعر - از شعر فارسی و جلوه های گونه گون آن. توصیف و تماشایی ازین آب زلال روشن که روح و قلب آدمی از آن تازگی می یابد و زندگی. اما که گفت که توصیف و تماشای يك چشمه جوشان عطش را فرومی نشاند؟ کسی که می خواهد عطش کشنده خود را فرو بنشاند نمی تواند بتماشای لطف و طراوت آب اکتفا کند. باید جوشش و نوازش آن را هم در لب و کام خود احساس کند و در روح و قلب خود. شاید بهتر بود که من هم بجای این همه حرف خواننده را با خود شعر آشنایم کردم. با شعر واقعی که در ادب فارسی هست: شعربی نقاب ، شعربی دروغ. آیا بهتر نبود که بجای توصیف

و تماشای این آب زلال خواننده سوخته جان را بدرون چشمه آب می کشاندم؟ سفینه‌یی از شعر می توانست تمام این بحث و درس و قیل و قال مدرسه را کوتاه کند. سفینه‌یی از شعر فارسی - در گذشته و حال. نه فقط از کلام حنظله بادغیسی، فیروز مشرقی، رودکی، دقیقی، کسائی و خیام که سرایندگان پیرآلام و افکار انسان کهن بوده‌اند بلکه نیز از گفته ش. آینه‌ده، ا.ع. دریا، ح. هنرمندی، ن. رحمانی که پنجه‌های جوانشان با تارهایی تازه بازی میکند: روح انسان امروز! نه آیا این همان پنجه‌های سحر انگیزست که در امریکا برگهای علف، را به والت ویتمن* شناساند و در هند گیتانجلی را به تاگور*؟ باید ازین نفحه نو که ادبیات ایران را دارد زنده می کند استقبال کرد و میراث خیام و سعدی را ارزندگی داد و فزاینده‌گی.

Title

Author

Accession No.

Call No.

Borrower's
No.

Issue
Date

Borrower's
No.

Issue
Date

یادداشت

۱

- | | |
|--|------|
| اعجاز خسروی : مقایسه شود با نقد ادبی / ۴۳۷ و ۴۳۹ | ۵-۱ |
| Eugene Münz, Raphael ,
London 1882/420 | ۶-۲ |
| چهار مقاله بکوشش دکتر معین با تعلیقات / ۷۳-۷۵ | ۶-۳ |
| سلم السموات ، طبع یحیی قریب / ۳۶ | ۶-۴ |
| Th . Gautier , Mademoiselle
de Maupin , Preface . | ۶-۵ |
| المعجم ، چاپ دانشگاه تهران ۴۴۹-۴۵۳ | ۷-۶ |
| Gorky' on the Lit./280 | ۷-۷ |
| ومن یک ذاق مریض یجدمراً به الماء الزلالا | ۷-۸ |
| دیوان المتنبی ، طبع مصر / ۱۱۸ | |
| در متن نقادان درست است بدون عرب ، المعجم / ۴۵۵ | ۸-۹ |
| نقد ادبی / ۳۱۷ | ۸-۱۰ |
| نقد ادبی / ۳۹-۴۰ | ۹-۱۱ |
| المعجم / ۴۵۵-۴۵۶ | ۹-۱۲ |
| کروچه ، کلیات زیبا شناسی / ۱۵۶ | ۹-۱۳ |

- Gorky, Lit./280 ۱۰-۱۴
- Erasmus , Adagia ۱۲-۱۵
- شکل سافو را نیاوردم تا با نام سافو شاعره یونانی اشتباه نشود .
- ۱۳-۱۶ در متن این شماره نیامده است .
- ۱۳-۱۷ ابن قتیبه ، الشعر والشعراء ، طبع دارالثقافه ۱۰-۱۱/۱
- Gorky, Lit./170 ۱۳-۱۸
- ۱۵-۱۹ در واقع بوالفضولان بر این کار عظیم میکلائیر هم ایراد گرفتند .
- می گویند استاد برای آنکه منتقد بوالفضول را که متنفذ نیز بود ساکت کند ، قدری خاک در دست پنهان کرد ، بعد از نردبان بالا رفت و چنان فرا نمود که چیزی را از بینی مجسمه می تراشد .
- آنگاه قدری از آن خاک را که در دست داشت پیش روی منتقد فرو ریخت و مرد ایرادگیر با رضایت خاطر گفت حالا بهتر شد .
- ویل دورانت ، تاریخ تمدن ۴۶۳/۱۶
- ۱۸-۲۰ در شماره بالای صفحه ۸۱ غلط است . رجوع شود به :
- Jung . Modern Man in search of A soul , London 1936/ 175
- Eliot , T . S . Experiment . ۱۸-۲۱
- ۱۹-۲۱ نقد ادبی ۱۰۶/
- ۱۹-۲۳ نقد ادبی ۱۰۵/
- ۱۹-۲۴ مثلاً پور داود از وی به عنوان گجستگ سکندر یاد می کند : فرهنگ ایران باستان/ ۳۵-۳۶ یا اسکندر ملعون : گاتها ، مقدمه ۵۱/

۲

- ۲۳-۱ قده ، نقد الشعر ، طبع مصر ۳/۱۳۰۲
- Moliere , Bourgeois Gentilhomme . ۲۴-۲
- Alchimia Verborum ۲۴-۳
- مقایسه شود با همین تعبیر در هفت پیکر نظامی :

- دومطرز بکیمای سخن تازه کرد قد نقدهای کهن
- ۲۴-۴ برج عاج تعبیر است مأخوذ از غزل غزلهای سلیمان در عهد عتیق .
در نزد منتقدان کنایه است از وضعی که می گویند بعضی هنرمندان دارند ، و در انزوای خویش از توجه باحوال و سرنوشت مردم غافل می مانند . اول بار ظاهراً سنت بو و این عبارت را در نقد شعر بکار برد - بمناسبت صحبت از آلفرد دوینینی
- ۲۴-۵ من گنگ خواب دیده و عالم تمام کر من عاجزم ز گفتن و خلق از شنیدنش
- ۲۶-۶ Moxon/216
- ۲۶-۷ نقد ادبی / ۹۶
- ۲۶-۸ مثلاً داستان خجستانی ، رودکی ، عنصری دیده شود در چهارمقاله بترتیب در / ۴۲-۴۳ و ۵۲-۵۳ و ۵۵-۵۷ و حکایت نصرت الدین کبودجامه و داستان شرف الدین میرک ملاحظه شود در لباب الالباب عوفی بترتیب در / ۵۱-۵۳ ، ۱۳۱/۱ ، مقایسه شود با نقد ادبی ۹۴-۹۸
- ۲۸-۹ C . A . Nallino , scritti VI /2 - 17
- ۲۹-۱۰ Gabrielli , F. Ei(2), I/ 180
- ۳۰-۱۱ حصری ، زهرالاداب / ۱۴۲
- ۳۰-۱۲ توحیدی ، الامتاع والمؤانسه ۷۶/۲
- ۳۰-۱۳ Grünebaume , L'isl. Med . /274 -281
- ۳۱-۱۴ بنی ساسان در ادب عربی و فارسی عنوان عمومی بوده است برای گدایان چنانکه علم بنی ساسان و طریق بنی ساسان عبارت بوده است از صنعت گدایان . دريك بيت امرء القيس و همچنین در يك فقره از مقامات حریری این معنی بکار رفته است گویند ساسان نام گدایی بوده است معروف که در اخاذی انواع حيله ها بکار می برده است . باعتقاد نولدکه در

- Nöldeke Tabari / 482 این تسمیه ظاهراً اول بار در محافل
ضد ساسانی عرب پیدا شده است .
- ۳۲-۱۵ دو قرن سکوت ، چاپ سوم / ۳۴۸-۳۴۹
- ۳۲-۱۶ ابن الاثیر ، المثل السائر ، چاپ قاهره ۱ / ۱۰-۹ مقایسه شود با نویری ،
نهاية لارب ۷ / ۳۱-۲۳
- ۳۳-۱۷ مقدمه ابن خلدون / ۵۵۴
- ۲۳-۱۸ کریس تنسن ، ایران در زمان ساسانیان / ۴۹۸-۴۹۹
- ۳۳-۱۹ عقد الفرید ۱ / ۱۹۹
- ۳۴-۲۰ نزد نیچه اصول اخلاق جاری را طبقه بردگان ساخته اند و
مسیحیت را پاسدارش کرده اند . رجوع شود به ویل دورانت ،
تاریخ فلسفه ۸ / ۳۵۴ سیر حکمت در اروپا ۳-۲۲۲
- Shipley , / 382 ۳۵-۲۱
- ۳۶-۲۲ ذوالرمه شاعر عرب سواد خود را از قوم خویش پنهان می داشته
است از آنکه قوم آشنایی با خط و سواد را عیب می دانسته اند . ابن
قتیبه ، الشعر والشعراء ۲ / ۴۳۸
- ۳۶-۲۳ چهار مقاله / ۴۷-۴۸
- ۳۷-۲۴ لباب الالباب ، چاپ نفیسی / ۵۱۷
- ۳۷-۲۵ تذکره دولت شاه ، چاپ طهران / ۵۲۷
- ۳
- E. Pound, Pavannes And Divisions/ 231 ۳۸-۱
- ۳۹-۲ فن شعر ، طبع دوم / ۲۳
- ۴۰-۳ نقد ادبی / ۴۳۶
- ۴۰-۴ مقدمه ابن خلدون / ۵۷۳
- ۴۰-۵ ارسطو اشتهال بر قصه = Mythos را برای شعر لازم می دیده است

جهت خیال انگیزیش . اما ظاهراً در شعر تشبیه و بدیع هم برای
خیال انگیزی مؤثر است و کافی . ازین روست که در فارسی قید
اشتمال بر قصه ضرورت ندارد . همچنین رجوع شود بهمین کتاب / ۴۵

۴۱-۶ نقد ادبی / ۴۱۴ - ۴۱۳ و ۴۶۱

۴۲-۷ مقدمه ابن خلدون / ۵۷۳

۴۲-۸ دربارهٔ نمط عالی - که متعالی و والا هم خوانده میشود - جای دیگر
بتفصیل تر صحبت کرده‌ام : رسالهٔ لونگینوس ، مجلهٔ یغما ۶/۷

۴۲-۹ نرون در هنگام مرگ تأسف می‌خورد که با مردن او هنرمند بزرگی
از دنیا می‌رود .

۴۳-۱۰ نقد ادبی / ۲۷۳

۴۳-۱۱ Croce' La poesie Et La Morale, R. M. M, 43/5/-3

Lessing. Laocoon/1 ۴۴-۱۲

Pater, Renais Sance/ 95-97 ۴۴-۱۳

۴۵-۱۴ نقد ادبی / ۸۸-۸۷

۴۵-۱۵ فن شعر / ۲۱

۴۷-۱۶ کروچه ، کلیات زیبا شناسی / ۵۵-۵۴

۴۷-۱۷ نقد ادبی / ۱۷۵

۴۷-۱۸ قدامه ، نقد الشعر / ۳ : مقایسه شود با مرزوقی ، شرح دیوان

الحماسه ۸/۱

۴

۵۸-۱ Pope. Essay on criticism. Verses/305-306

۴۹-۲ المعجم / ۴۵۵

۴۹-۳ ایضاً / ۴۵۳

۴۹-۴ المثل السائر ، طبع قاهره / ۷۳-۴

- ۵۰-۵ دلائل الاعجاز/۲۶۲ مقایسه شود با ۲۸۹/
- ۵۰-۶ مقدمه ابن خلدون / ۵۷۷ عسکری ، الصناعتین ۱۹۵۲/ ۵۸-۵۷
- ۵۰-۷ اسرار البلاغه / ۴
- ۵۰-۸ جاحظ از استعمال الفاظ سوقی تحذیر می کند (البیان والتبیین طبع سندویبی ۱/ ۱۵۷) و هم از مجالست با اشخاص نادان که موجب فساد زبان میشود (ایضاً ۱/ ۱۰۰) ابن خلدون می گوید (مقدمه، ۶/ ۵۶۴- که شهر نشینان از کسب ملکه زبان عربی عاجزند .
- ۵۰-۹ المثل السائر، طبع قاهره ۷۳/ ۱
- ۵۱-۱۰ مرزوقی ، شرح دیوان الحماسه ۹/ ۱
- ۵۲-۱۱ مهمه یعنی بیابان در شعر منوچهری بکار رفته است :
- اندر آمد نوبهاری چون مهی چون بهشت عدن شد هر مهمهی دیوان ۹۳/ در باب استعمال لفظ در شعر و نثر عربی رجوع شود به :
- المثل السائر ۱/ ۱۶۷
- ۵۲-۱۲ (منسوب به) قدامه، نقدالنثر / ۸۰
- ۵۳-۱۳ قدامه ، نقدالشعر / ۷
- ۵۴-۱۴ اولین چاپ این مجموعه در ۱۷۹۸ منتشر شدو چاپ دوم آن با اشعار تازه و مقدمه در ۱۸۰۰ نشر یافت . کالریج در بیوگرافی ادبی ، فصل ۱۴ ، نشان می دهد که چگونه و دزورث واو موضوعات را بین خویش تقسیم کردند . کتاب بسبب رنگ طغیانی که نسبت به بعضی سنت ها داشت چندان مورد علاقه و استقبال جامعه محافظه کار انگلیسی واقع نشد مخصوصاً که چاپ دوم آن مقدمه معروف وردزورث را داشت و بحث او را در باب زبان شعر .
- Plainer and More Emphatical ۵۵-۱۵
- ۵۵-۱۶ این رساله کالریج بخلاف آنچه از عنوانش انتظار می رود چندان معلوماتی در باب بیوگرافی نویسنده بدست نمی دهد بیشترش مباحثاتی

است راجع باقوال کانت، فیخته، شلینگ و همچنین نقدیست در باب شعر وردزورث.

۵۷-۱۷ روش علمی در نقد متون ادبی، یغما ۱۰، ۷-۶

۵۸-۱۸ ایضاً همان مقاله

۵

۶۱-۱ فن شعر / ۹۶

۶۱-۲ بهوا درنگر که لشکر برف چون کنند اندر و همی پرواز

راست همچون کبوتران سفید راه گم کردگان زهیت باز

۶۱-۳ مقایسه شود با شعر بهار: بیائید ای کبوترهای دلخواه . . . دیوان

بهار / ۱، ۳۴۴

۶۱-۴ تاریخ بیهق / ۱۷۳

۶۲-۵ Turgenev, on the Eve / 179

۶۲-۸ معلقة طرفه بن العبید:

لعمرك ان الموت ما اخطا الفتى لكالطول المرخى و ثنياه باليد

۶۲-۷ نقد ادبی / ۸۳

۶۳-۸ الهوامل و الشوامل -- ۸۳-۸۰

۶۳-۹ داستان پیل و خانه تاريك در ادب صوفیه مشهورست از جمله در

مثنوی دفتر سوم، حديقه سنائی و کیمیای سعادت آمده است ترك: فروزانفر،

ماخذ قصص مثنوی: چاپ دانشگاه ۹۸-۹۶

۶۳-۱۰ اسرار البلاغه / ۴۳۶

۶۴-۱۱ اسرار البلاغه / ۱۲۶

۶۷-۱۲ اسرار البلاغه / ۲۲۱-۲۲۰

۶۸-۱۳ فن شعر / ۹۸

۶۹-۱۴ مجاز عقلی که مجاز حکمی هم خوانده میشود و همچنین مجاز

اثباتی یا اسناد مجازی عبارتست از اسناد کردن فعل یا معنی آن
 بآنچه فعل بدان در واقع راجع نیست -- یعنی به غیر فاعل اگر فعل
 مبتنی است بر فاعل و به غیر مفعول اگر فعل مربوط است بمفعول .

۷۱-۱۵ لا تقید علی لفظی فانی مثل غیری تکلمی بالمجاز

۷۲-۱۶ هبطت اليك من المحل الرفع ورقاء ذات تعزز و تمنع

۷۲-۱۷ ارزش میراث صوفیه / ۱۵۹

۷۲-۱۸ تو این را دروغ و فسانه بدان بيك سان روش در زمانه مدان

از او هر چه اندر خورد با خرد دگر ره سوی رمز و معنی برد

۶

۷۴-۱ بلاغت در کلام نزد ادبا عبارتست از مطابقت با مقتضی حال مراد

از حال هم بموجب تعریفات جرجانی عبارتست از آن امری که داعی
 است بتکلم بوجه مخصوص . آیا این متضمن يك نوع دور نیست ؟
 بعلاوه فصاحت هم در تعریف بلاغت هست اما هر کس فصیح باشد
 بلیغ نیست .

۷۵-۲ شوقی ضیف ، النقد / ۴۸

۷۵-۳ ان من البيان لسحراً از حدیث نبوی است ، و در این مقام معنی سحر

را گفته اند عبارتست از اظهار باطل در صورت حق . مجمع الامثال میدانی

۶ / ۱ و عمده ابن رشيق ۴ / ۱

۷۷-۴ حسد چه میبری ای سست نظم بر حافظ قبول خاطر و لطف سخن خدا

دادست

۷۷-۵ سروانتس ، مقدمه دن کیشوت .

۷۹-۶ مقایسه شود با روایت وحشی بافقی . در قرهاد و شیرین ، طبع

کوهی کرمانی / ۲۰

۷۹-۷ و ماتلك بیمینك یا موسی ، قال هی عصای اتوكاء علیها و اھش بها

علی غنمی ولی فیها مآرب آخری. قرآن کریم ۱۷-۱۸/۲۰

۷۹-۸ نویری ، نهاية الارب ۲۷-۳۱/۷

۷۹-۹ جاحظ ، البيان و التبیین ۱۰۲/۱ ، ایضاً ۱۱۳-۱۰۷ مقایسه شود
با حصری قیروانی ، زهر الاداب ۱۲۳/۱

۸۰-۱۰ از ابن الراوندی ، ابن مقفع ، و متنبی شاعر آورده اند که بمعارضه
با قرآن برخاسته اند. همچنین الفصول والغايات معری را هم بعضی
از این مقوله پنداشته اند . آنچه ازین گونه معارضات باقی است
حاکی از هیچ گونه توفیق معارضه کنندگان نیست اما احتمال اقدام
امثال ابن مقفع و متنبی و معری هم بمعارضه با قرآن هم مشکوک است
و بعید .

۸۰-۱۱ Dozy, L, islamisme/117-118

۸۰-۱۲ داستان اسلام آوردن عمر بن خطاب يك موردست حاکی ازین تأثیر
همچنین در نزد صوفیه حکایات بسیار هست از تأثیر قرآن در
احوال آنها.

۸۰-۱۳ ستینی امام فخر ، طبع بمبئی ۱۳۲۲/۳۵-۳۶

۸۱-۱۴ در باب اعجاز قرآن قول ابوعلی و ابوهایم جبائی آنست که سبب و
وجه آن فصاحت قرآن است و نظام و مرتضی گفته اند سبب صرفه
است - صرف الهمم ، یعنی که خداوند همت عرب را از معارضه با
آن منصرف داشته است . کشف المرادفی شرح التجرید ، طبع صیدا
۲۲۳/

۸۱-۱۵ نقد ادبی / ۳-۳۲۲ و ۳۵۱-۳۵۰ و ۳۵۴-۳۵۲

۸۱-۱۶ نمونه‌یی از تأثیر قرآن در شعر تلمیحات و تعبیرات رایج است :
تخت سلیمان ، کشتی نوح ، آتش ابراهیم ، لحن داود ، تخت سلیمان ،
صبر ایوب ، پیراهن یوسف ، دارالاحزان یعقوب ، عصای موسی ،

دم عیسی و جز آنها. بعلاوه آوردن بعضی معانی و تعبیرات از قرآن مثلاً :

انوری: زلزله قهرتو شان کرد پست زلزلة الساعة شیئی عظیم .
ناصر خسرو : چه خطر دارد این پلید نبید عند کاس مزاجها
کافور

۸۲-۱۷ سخن و سخنوران ۳۳/۱

۷

- ۸۴-۱ فن شعر ۹۴-۹۹
- ۸۵-۲ Ars est celare Artem این عبارت مشهور در واقع نقل بمعنی است از کلام اوید، و او راجع به هنر عشق گفته است که اگر عشق نهانی باشد توفیق دارد . نظیر این بیان در کلام کنتی لین از قدما هست و همچنین در بیان بعضی از نویسندگان متأخر .
- ۸۵-۳ اسرار البلاغه ۱۰
- ۸۷-۴ اسرار البلاغه ۸-۱۳
- ۸۷-۵ ایضاً ۱۸
- ۸۷-۶ فارسنامه ناصری ۶۶-۶۸/۲
- ۸۷-۷ المعجم ۳۳۰
- ۸۸-۹ چهار مقاله ۲۴-۲۷ و ۲۹-۳۱
- ۸۸-۸ اسرار البلاغه ۹
- ۸۸-۱۰ Jeu de mot = wordsplay
- ۸۹-۱۱ A False Witt. Addison
- ۸۹-۱۲ چهار مقاله ۴۲
- ۹۰-۱۳ این صنعت که یونانی ها آنتی تتون می خوانده اند یا آنتی تزیس نزد رومی ها بنام Contentio معروف بوده است و ارسطو و کنتی لین هم

راجع بآن سخن گفته اند . از آنجمله است در:

Aristote, Rhetorique, III /9

Quntilien, Institute /IX

اما دیمتریوس برخلاف غالب علماء بلاغت قدیم آن رامکروه شمرده

است . رك : Moxon/255

۹۰-۱۴ شوقی ضیف ، النقد / ۳۷

۹۱-۱۵ طه حسین ، مقدمة نقدالنثر

۹۳-۱۵ در متن شماره تکرار شده است ، مثنوی، نیکلسون ۲۴۱/۳

۹۳-۱۶ مقایسه شود با نظامی : مخزن الاسرار :

هرچه درین پرده نشانت دهند گر نستانی به از آنت دهند

۹۴-۱۷ صديار بعقده در شوم تا خود از عهده يك سخن برون آيم

دیوان انوری ۶۹۶/۲ فرزدق گفته است من نزد تمیم اشعرم با اینهمه

گاه چنین پیش می آید که کندن دندان برای آسانتر است از گفتن

يك بيت . ابن قتیبه ، الشعروالشعراء ۹۴/۱

Boileau, Satire II/73 ۹۴-۱۸

۸

۹۵-۱ مقایسه شود با بوالو ، فن شعر که همین معنی را بیان می کند

Boileau, Poesie Et Prose / 276

۹۵-۲ ویل دورانت ، تاریخ تمدن ۳۵۴/۱۴

۹۶-۳ راجع بسرود کودکان بلخ رجوع شود به قزوینی ، بیست مقاله

۳۴-۴۵/۱ اما از سرود بخارا ، فقط يك پاره باقی مانده است

نگاه کنید به مقاله نگارنده : مجله یغما ۷/۱۱

۹۶-۴ راحة الصدور ۳۴۴/

۹۷-۵ شکل قدیمی در المسالك ابن خرداذ به (لیدن/۱۱۸) چنین است:

منم شیر شلنبه
و منم ببر یله

۹۷-۶ المعجم ۱۹۲-۱۹۳/

- ۹۷-۷ نقد ادبی / ۷ - ۲۷۶
- ۹۸-۸ ابن قتیبہ ، الشعر والشعراء ۱۸۰/۱
- ۹۸-۹ المعجم / ۱۹۴ - ۱۹۳
- ۹۹-۱۰ طه حسین در معابی العلاء فی سجنه باین قول تمایل دارد و وی درین کتاب درعالم تصور خویش يك زندان کامل ساخته است برای ابوالعلا. که در آن زندان گویی تفریح و سرگرمی عمده او همین اشتغالات بوده است .
- ۱۰۰-۱۱ نقد ادبی / ۴۷۰
- ۱۰۲-۱۲ VoltairE , Oedipe , preface .
- مقایسه با Brutus . نگاه کنید به ؛
- Voltaire , Theatres/ 11 - 13 , 80
- La Rime est une esclave et ne doit qu ' Oébeir; ۱۰۲-۱۳
- Boileau / -30
- ۱۰۲-۱۴ عبید ، رساله دلگشا ، کلیات / ۱۲۵-۶
- ۱۰۳-۱۵ مرزوقی شرح دیوان الحماسه ۱۱/۱
- ۱۰۳-۱۶ Schütze , J . S . Versuch einer Theorie des Reims nach Inhalt und Form , 1802
- ۹
- ۱۰۶-۱ دکتر خانلری ، این را از Abbé Dubot نقل می کند، وزن شعر / ۷
- ۱۰۸-۲ Henning BsoAs, XIII / 3
- ۱۰۸-۳ المعجم / ۹۷-۱۰۰
- ۱۰۸-۴ المعجم / ۱۰۶-۱۰۷
- ۱۰۸-۵ المعجم / ۹۷-۹۹
- ۱۰۸-۶ در هر حال وجود و رواج شعرو شاعری- بعنوان يك فن مستقل- در آن دوره بعیدست اما کلام موزون ظاهراً هم در پاره یی ادعیه بوده است و هم در سرودهای عامیانه . بدینگونه هر چند از وجود طبقه

یا دسته‌یی بنام شاعر در آن ادوار خبری نیست در وجود کلام
موزون ظاهراً نمی‌توان شك کرد .

۷-۱۱۰ El (1) , Vol III / 894

۸-۱۱۱ Shorter.E. 1/ 211

مقایسه با Hasting's ERE , Vol 7/ 637

۹-۱۱۱ دیوان الهذلین ۹۵/۱۶

۱۰-۱۱۱ Jacob , G . Studien in Arabisch Dichtern/ 180

۱۱-۱۱۱ ماللهند ، چاپ زاخائو / ۶۵ مقایسه شود با خانلری ، وزن شعر
فارسی / ۶۴-۶۸

۱۲-۱۱۲ قدامه ، نقد الشعر / ۲ مقایسه شود با قابوسنامه که تقریباً فایده‌یی
برای آن قائل نیست جز قبول در نزد فضلا ، چاپ دکتر یوسفی / ۱۹۰

۱۳-۱۱۲ حصری ، زهرالآداب ۲/۲۵۸

۱۴/۱۱۴ ابن عبدربه ، العقد الفرید ۳/۱۹۹-۱۸۲

۱۵-۱۱۴ این رساله را عباس اقبال منتشر کرده است در مجله یادگار سال
اول شماره ۱۰ يك چاپ دیگر هم بوسیله مجتبی مینوی از آن
انتشار یافت در مجله دانشکده ادبیات طهران

۱۶-۱۱۵ زهرالآداب ۲/۲۵۷

۱۷-۱۱۵ زهرالآداب ۲/۲۵۷

۱۸-۱۱۵ وزن شعر فارسی / ۸۵ - ۶۹

۱۹-۱۱۶ «متفاعلاتن» درست است ، متفاعله که در متن آمده است باید اصلاح

شود . عروض حمیدی / ۴۱-۳۶

Hartmann . Metrum und Rhythmus

۲۰-۱۱۷

Hoelscher , G . ZDMG 1920/329-416

Gotthold Weil, "Arūd . Ei (2), Voli/ 677

۲۱-۱۱۷

۲۲-۱۱۷ مستزاد در واقع عبارتست از پاره‌هایی موزون که دنبال مصرع آورند.

از همان وزن . در رباعی ، غزل ، قصیده ، و حتی مسمط این کار بعنوان تفنن رایج بوده است . خواجوی کرمانی با تفنن درین شیوه ظاهراً جویای نوعی تجدد بوده است .

۱۱۹-۲۳ راجع به تابعه رجوع شود به یادداشت جلال همائی ، دیوان عثمان مختاری ۲۲۹-۲۳۲ در واقع نزد هندوان ، یونانی ها ، رومی ها ، و بسیاری اقوام بدوی و طبیعی نیز الهام شاعران به قوای غیبی منسوب میشده است . ر ك :

Goldziher , Abhandlungen Zur Arabischen Philologie 1/1

۱۱۹-۲۴ نقد ادبی / ۷-۲۳۵

۱۲۰-۲۵ دریای گوهر ، چاپ سوم ۵۸۴/۳

Alfred de Musset , Theatre , Moscou 1963 / 69 ۱۲۰-۲۶

۱۰

۱۲۳-۱ دیوان خواجو ، احمد سهیلی / ۵-۳۵۳

۱۲۵-۲ فابل = Fable که آن را در فارسی داستان می خوانده اند یا افسانه ،

عبارت است از حکایتی کوتاه که منشاء یا پشتوانه متل ها یا مثل های عامیانه میشده است . درین باب در مقاله یی بنام : « سیاحت بیدپای »

مفصلتر صحبت کرده ام . راهنمای کتاب سال ۵ شماره های ۵-۱

۱۲۶-۳ مصیبت نامه ، مقاله یی و ششم مقایسه شود با فروزانفر ، شرح احوال

عطار / ۵۲۵

۱۲۶-۴ الهی نامه مقاله چهاردهم ؛ مقایسه شود با فروزانفر شرح احوال

عطار / ۲۴۳

۱۲۷-۵ کلیات عراقی ، چاپ نفیسی / ۵-۲۴۳

۱۲۷-۶ نقد ادبی / ۸-۵۲۷

۱۲۸-۷ استناد باخبار و استدلال بآیات و احادیث درین باب حاکی است از طرز

تلقی زهاد و متشرعه از شعر . اسباب کراهت عامه از شعر بسیار بوده

وجهات اعراض از آن هم در کتب متشرعه و صوفیه هر دو هست . رك

نقد ادبی / ۷۰ ، ۳۰۸-۴۰۷

۱۲۸-۸ آراء تولستوی در باب هنر در کتاب او بنام هنر چیست بیان شده است . به ترجمه کاوه دهگان ، طبع دوم ، رجوع شود .

۱۲۸-۹ کلام اسکار وایلدست و بعضی همفکرانش وارد کردن مفهوم فایده در زیبایی و هنر نزد این طایفه مردودست و نامقبول . رمی دوگورمون Remy de Gourmont در این مورد می گوید : قبول هنر باین سبب که موجب تعالی فرد یا جامعه میشود مثل آنست که گل را دوست بدارند بدان سبب که می توان از آن دوایی ساخت برای چشم . برای تفصیل بیشتر رجوع شود به :

R . F . Egan , the Genesis/ 1921

۱۲۸-۱۰ تئوری افلاطون در باب مثل و تقلید شاعرانه ، از مهمترین مباحث است در نقد شعر . مراجعه شود مخصوصاً بکتابهای فدروس ، و جمهور

۱۲۹-۱۱ برای احتراز از عواقب نامطلوبی که بر متعهد بودن شعر و هنر بخدمت کلیسا یا کومت در اروپا مترتب بوده توسل به نظر «هنر برای هنر» که گاه راه چاره‌یی بوده است . مع‌هذا تشخیص هنگام مناسب برای بازگشت نشانه‌یی است از هشیاری و آگاهی وجدان هنرمند که در هنگام ضرورت می‌تواند ذوق و قریحه را باز در خدمت انسانیت بگمارد و آنجا که تعهد در هنر عواقب نامطلوب ندارد بموقع از برج عاج خویش بیرون آید .

۱۳۰-۱۲ با کاروان حله / ۷۷-۷۸

Belinsky , V . G. works / 450

۱۳۰-۱۳

۱۳۰-۱۴ نقد ادبی / ۲۳۲-۲۳۷

۱۳۱-۱۵ به یادداشت شماره ۴ مربوط به صفحه ۲۴ کتاب حاضر رجوع شود و همچنین به یادداشتهای شماره ۹ مربوط به صفحه ۱۲۸ و شماره

۱۱ مربوط به صفحه ۱۲۹

۱۶-۱۳۱ این عنوان را اولین بار بودلر بکار برد ، در اثنای بحث از ادگار پو . بعدها این تئوری بمنزله عکس‌العملی در مقابل رمانتیسم بکار رفت و با نام کسانی چون برادلی ، جارج مور ، و برمودند مربوط شد . Jorge Guillen شاعر اسپانیائی يك جا وقتی از شعر مجرد صحبت می‌کند باین نتیجه می‌رسد که شعر مجرد عبارتست از آنچه باقی می‌ماند از شعر ، وقتی عناصر و اجزاء غیر شاعرانه را از آن خارج کنند .

۱۷-۱۳۲ زده شیوه‌کان حلیت شاعر است بیک شیوه شد داستان عنصری
نه تحقیق گفت و نه وعظونه زهد که حرفی ندانست از آن عنصری
دیوان خاقانی ، چاپ عبدالرسولی / ۶۸۰

۱۸-۱۳۲ در باب شعر مجرد و مباحثات بر ادلی و برمودند سالها پیش از این در مقاله جداگانه‌یی بحث کرده‌ام تحت عنوان شعر مجرد ، مجله سخن . راجع به زمینه اجتماعی هنر و ارتباط شعر و هنر با حوال جامعه نیز رجوع شود بمقالات دکتر آریان پور تحت عنوان هنر استاتیک و هنر دینامیک در مجله سخن

۱۱

۱۳۵-۱ Paul Valery , Variété III/ 68

۱۳۵-۲ حکمت سقراط ، فروغی / ۱۵۲

۱۳۵-۳ قدامه ، نقد الشعر / ۲

۱۳۵-۴ قدامه ، نقد الشعر / ۱۷ مقایسه شود با همان کتاب / ۷۱

۱۳۸-۵ ابن‌الاثیر ، المثل‌السائر / ۱۰-۹ ، مقایسه شود با ابن قتیبه ،

ادب‌الکاتب ، قاهره ۱۳۵۵ / ۱۲ ، نویری نهاية‌الارب ۳۱/۷-۲۷

۱۳۹-۶ این نظامی البته غیر از گویندهٔ خمسه است . رجوع شود به نقد

ادبی / ۳۹۹

۱۳۹-۷ با وجود تردیدی که در صحت انتساب آن بوی اظهار شده است در رد این انتساب دلیلی در دست نیست مخصوصاً با وجود شهرت و تواتر آن .

۱۳۹-۸ برگسون کتابی دارد به عنوان «خنده» که در آن بحث مفصلی می‌کند درباره کمدی و امر مضحك. برای تفصیل مباحثات وی درین باب رجوع شود به مقالات محمد آشنا ، خنده از نظر برگسن مجله سخن ۱۰ و ۹ / ۳

۱۳۹-۹ Cognitive or Emotive

۱۴۰-۱۰ هل غادر الشعراء من ستردم ام هل عرفت الدار بعد توسم معلقة عنتره بن شداد عبسی است ، مقایسه شود با ابن قتیبه ، الشعر والشعراء ۱۷۳/۱

۱۴۰-۱۱ يك عمر می‌توان سخن از زلف یار گفت در بند آن مباش که مضمون نمانده است کم ترك الاول الآخر المثل السائر /

۱۴۰-۱۲ فن شعر / ۱۱۱-۱۱۰

۱۴۱-۱۳ چهار مقاله / ۴۲

۱۴۱-۱۴ در شعر مپیچ و در فن او چون اکذب اوست احسن او

لیلی و مجنون نظامی ، مقایسه شود با الباب الالباب ، چاپ نفیسی ۱۲-۱۳/۱ نیز مقایسه شود با عطار مقدمه مصیبت نامه .

۱۴۱-۱۵ مثلاً قدمه ، نقد الشعر - ۷۹-۸۵ مقایسه شود با المعجم - ۳۱۵-۳۱۰

۱۴۲-۱۶ قید بنابر مشهور در عبارت متن از آنروست که در باب شهرت او باین لقب مأخذ قدیم اشارت باین روایت ندارند . اما رباعی در دیوان شاعر آمده است ، بدینگونه :

ای روی تو همچو مشک و زلف تو جو خون می‌گویم و می‌آیمش
از عهد برون مشک است ولی نرفته در نافه هنوز خون است ولی
آمده از نافه برون می‌گویند شاعر رباعی را طور دیگر ساخته بود

اما وقتی باشتباه مصرع اول را در مجلسی چنین خواند و حاضران خندیدند ، معنی و مضمون را تغییر داد ، و آن را بهمین صورت موجود ساخت از اینرو او را خلاق المعانی خواندند. شاید روایت باین شکل درست نباشد اما بهر حال حاکی است از اینکه صاحب چنین صنعتی را سازندگان قدیم این روایت ، مستحق عنوان خلاق المعانی می شناخته اند . این روایت افواهی در بدیع ذکاء الملك ۶۶/۵-۶ ذکر شده است با تردید و تأمل در قبول آن . ارباب تذکره فقط گفته اند که این شاعر را بسبب معانی دقیقه که در سخنش مضمربست خلاق المعانی خواندند . دولت شاه ۱۶۴/ حبیب السیر ۲/ ۶۶۵ مرآة الخيال ۳۷/ مجمع الفصحا ۳/ ۱۱۴۴

۱۴۲-۱۷ بیهقی ، چاپ دکتر فیاض / ۶-۱۹۵ ، این قصیده را بمناسبت در ذیل داستان حسنک نقل کرده است و همچنین ابن خلکان آن را در ذیل ترجمه ابن بقیه آورده است . مطلع قصیده چنین است :

علو فی الحیاة و فی الهمات لحق تلك احدى المعجزات

۱۴۲-۱۸ ابن خلکان ۴/ ۲۰۶

ShIPLEY , / 294

۱۴۳-۱۹

۱۲

- ۱۴۴-۱ فن شعر ۲۱/ مقایسه شود با همان کتاب ۴۹-۵۰/
- ۱۴۵-۲ در باب حماسه و اهمیت آن از لحاظ فن شاعری رجوع شود به ارسطو ، فن شعر ۳۵/ ، ۷۷ ، ۱۰۸ - ۹۹ ، ۱۱۸-۱۲۲
- ۱۴۵-۳ در مقابل حماسه ملی ، که در باب قهرمانان قومی است حماسه دینی هست - راجع به قهرمانان دینی . گشتاسب نامه دقیقی حماسه دینی زرتشتی است مانند حمله حیدی مثلا ، در ادوار اخیر.
- ۱۴۶-۴ قدمت زمان البته شرط حماسه نیست اما دور بودن زمان حوادث آن این فایده را دارد که در عالم پندار وقوع آن غرایب را برای

خواننده قابل تصور می‌کند - بعلت دوری بسیار از روزگار و وقوع .
 قهرمانان حماسه هم از جهت غرابت کارهاشان بیکدیگر شباهت
 دارند - مخصوصاً قهرمانان حماسه‌های بسیار قدیم . چنانکه بین
 بعضی احوال اخیلس یونانی‌ها با کارهای رستم و اسفندیار ما شباهت
 هست و از آنجمله است پرورش یافتن اخیلس بوسیلهٔ يك سانتور
 Centaure که یادآور سیمرغ است و تربیت و حمایت او از رستم
 همچنین روین تنی اخیلس داستان اسفندیار را بخاطر می‌آورد که
 روین تن حماسهٔ ایران است .

۱۴۶-۵ مقایسه شود با فن شعر / ۳۵ ، ۴۷-۴۵ ، ۱۰۱-۹۹

۱۴۶-۶ ایضاً فن شعر / ۱۰۲ - ۹۹

۱۴۷-۷ مقایسه شود با فن شعر / ۱۰۷-۱۰۶

۱۴۷-۸ در متن این شماره نیست

۱۴۷-۹ عربی خالص نبودنش ازین باب است که اختصاص به محیط عربی
 ندارد بعلاوه قصهٔ عنتر رزمی صرف هم نیست و در آن عناصر بزمی
 هم هست از اینها گذشته شعر هم نیست نثر است و متضمن عناصر و اجزای قصه‌های
 مختلف . در آن عنتر شاعر جاهلی عرب قهرمان اسلام جلوه گر میشود
 و ماجراهایی دارد بسیار گونه‌گون و طولانی ، احوال و اوصاف جنگهای
 مختلف بداستان اورنگ اسلامی می‌دهد نه عربی خالص .

۱۴۸-۱۰ عبارت چهارمقاله / ۷۶ که گوید من در عجم سخنی بدین فصاحت

نمی‌بینم و در بسیاری از سخن عرب هم ، حاکی است از قصد

گوینده بمقایسهٔ آن با قرآن ابن‌الاثر در المثل‌السائر (۴۱۹/۲)

ضمن صحبت از شاهنامه می‌گوید - وهو قرآن‌القوم ...

۱۱-۱۵۰ فرخی می‌گوید (دیوان ، عبدالرسولی / ۱۶۴) در مدح همین ایاز ؛

نه برخیره بدو دل داد محمود

دل محمود را بازی مپندار

درازا است و نفتاد از و یک‌پشیز

۱۲-۱۵۱ سر آوردم این رزم‌کاموس نیز

گرازداستان يك سخن کم بدی روان مرا جای ماتم بدی
۹۱۷-۲

۱۳-۱۵۱ برخشکی ریگ و سختی کوه تا چند سخن رود دراندوه
۱۴-۱۵۲ در باب مقایسه لیلی و مجنون بآرمئو و ژولیت رجوع شود به تحقیقات
علی اصغر حکمت . شباهت بین ترستان و ایزوت با ویس و رامین را
نیز مینورسکی در مقاله راجع به ویس و رامین و دکتر خانلری در مقدمه ترجمه ترستان
و ایزوت بدیه یاد کرده اند

۱۳

- ۱-۱۵۴ هرگز کسی نداد بدینسان نشان برف
گویی که لقمه ایست زمین دردهان برف
- ۲-۱۵۶ مقایسه شود با قدامه ، نقد الشعر / ۳۶ و ۴۱
- ۳-۱۵۷ حماسه در لغت عربی بمعنی شدت است ، و بعدها شجاعت هم حماسه
خوانده شد از آنکه شجاع در نبرد با هم آورد خویش بشدت
می کوشد . حماسه در شعر عربی قدیم بیان شجاعت های شاعر بود
در جنگ ها و برخوردها ، و از این حیث شباهت داشت به فخر . در باب
حماسه ، رجوع شود به شرح دیوان الحماسه ، خطیب تبریزی طبع
مصر سه جلد ، ۱۹۳۸ ، ج ۱ / ۸-۷
- ۴-۱۵۸ العقد الفرید ۳/۱۴۵
- ۵-۱۵۸ نقد ادبی / ۴۱۹-۴۱۸
- ۶-۱۵۸ ایضاً / ۲۳۶-۲۳۵ و ۳۲۱
- ۷-۱۶۰ Paul Valery ' Au platane , Charmes / 1922 .
- ۸-۱۶۱ دیوان منوچهری ، ۳۸۸ ، ۴۰۰ ، ۴۳۸
- ۹-۱۶۱ نقد ادبی ، چاپ دبیر سیاقی ، قصیده ۴۶ و ۵۵
- ۱۰-۱۶۲ قابوسنامه ، طبع دکتر یوسفی / ۱۹۱
- ۱۱-۱۶۲ تجارب السلف / ۱۶۰

Pindare , Nemeéennes VII

۱۶۲-۱۲

۱۶۲-۱۳ شعرالعجم / ۷۴ بنفل از العمده ابن رشيق / ۴۹

۱۶۳-۱۴ تاريخ گردیزی / ۶۳

۱۶۳-۱۵ تاريخ ايران ، سرجان ملكم ترجمه فارسی / ۲۰۵

۱۶۴-۱۶ جوامع الحکایات ، چاپ عکسی رمضانی / ۳۵۱

۱۶۵-۱۷ تذکره دولتشاه / ۲۹۶

۱۶۶-۱۸ بموجب روایتی که کریس تنسن از آمیانوس رومی نقل می کند ؛

ایران در زمان ساسانیان ، چاپ دوم / ۵۳۴ ، ایرانیها در آن زمان
ظاهراً با همجنس بازی آشنائی نداشته اند با آنکه بعضی شواهد
برخلاف این دعوی هست اما این حرف آمیانوس بهر حال حاکی
است از ندرت و قلت وقت آن هر چند مبارزه یی باشد بامانویت.

۱۶۶-۱۹ شعرالعجم / ۱۳۲

۱۶۷-۲۰ کروچه ، کلیات زیبائی شناسی / ۳-۲۴۲

۱۶۷-۲۱ طوق الحمامه مشتمل است بر حکایات و اشعار در باب محبت و بیان
عشق و احوال عاشقان . با آنکه مطالب کتاب یکدست نیست از
جهت اشتمالش بـر آداب و احوال عشق و عاشقی مهم است

Legacy of Islam / 17 ۱۶۸-۲۲

۱۷۰-۲۳ مثلاً قصیدهٔ سروش را می توان ذکر کرد که بمناسبت کشته شدن خان

خیوه گفته است در تهنیت و تملق بناصرالدین شاه :

افسرخوار زمشه که سود بکیوان با سرش آمد درین مبارک ایوان

۱۷۱-۲۴ ایوای مادرم ! دیوان شهریار ، ج سوم چاپ تهران ۱۳۳۵ /

۱۱۵-۱۲۱

۱۷۵-۱ راحة الصدور / ۳۴۴

۱۷۵-۲ ایضاً / ۹۸-۹۹

- ۱۷۵-۳ از آنجمله است هفتصد ترانه از کوهی کرمانی ، و ترانه‌های خراسان
از شکور زاده ، ولالائی از میرزا بدینی و جز آنها
- ۱۷۶-۴ Gorky, Literature/ 236
- ۱۷۷-۵ فروغی خلاصه شاهنامه ، طبع طهران ۱۳۱۳ ، ج ۱ ، مقدمه/ ۲۸
- ۱۷۸-۶ Comte de Gobineau/ 453
- ۱۷۹-۷ Montet, le Theatre en Perse/ 15
- ۱۸۱-۸ عباس دبس- یادوس- گدایی است افسانه‌یی و مشهور که بعضی از حکایات
او در جامع التمثیل محمد حبله رودی ذکر شده است . در مثنوی
هم بنام او اشارت هست
- ۱۸۳-۹ هردو حکایت مأخذش تذکره دولت‌شاه است حکایت انوری / ۹۴ و
حکایت عبید / ۳۲۲
- ۱۸۴-۱۰ اخلاق الاشراف ، کلیات عبید / ۱۹-۲۰
- ۱۸۵-۱۱ با پسر گفتم ای فلان پدرت جز بتاریکی از چه نان نخورد
گفت ترسد که ناگهان بیند سایه‌اش دست سوی لقمه برد
- ۱۸۶-۱۲ مخفیا دختران خطه رشت چون غزالان مست می‌گردند
از پی مشتری بهر بازار بند تنبان بدست می‌گردند
- ۱۸۶-۱۳ جمعه بازوجه، خود گفت شی که مرا با توز آدینه شکی است
زوجه‌اش گفت دو بینی بگذار پیش ما جمعه و آدینه یکی است
- ۱۸۶-۱۴ ز گلپایگان رفت شخصی بار دو که قاضی شود صدر راضی نمی‌شد
بر شوت خری داد و بستد قضارا اگر خر نمی‌بود قاضی نمی‌شد
- ۱۸۷-۱۵ می‌گویند: شرقی‌ها مردمان عاقلی هستند آنها يك دیوانه را بمثابة
پیغمبری تکریم می‌کنند در حالیکه ما هر پیغمبری را بمنزله دیوانه‌یی
تلقی می‌کنیم .
- Heinrich Heine, Die Bäder Von Lucca, Reisebilder—
späterlyrik/ 92
- ۱۸۷-۱۶ مصیبت نامه، مقاله بیست و هفتم مقایسه شود با فروزانفر، شرح احوال

عطار / ۴۹۸

۱۷-۱۸۸۸ ایضاً ، مقاله بیست هفتم مقایسه شود با فروزانفر ، شرح احوال

عطار / ۴۹۸-۹

۱۸-۱۸۸۸ الهی نامه مقاله سوم . مصیبت نامه که در متن آمده است اشتباه

است، مقایسه با فروزانفر / ۱۲۵

۱۹-۱۸۹ تذکره نصرآبادی/۴۲۲

۲۰-۱۸۹ مثلاً جوع شود به بدایع الوقایع واصفی ، و تذکره نصرآبادی

۱۵

۱-۱۹۱ Shipley, Dictionary/398

۲-۱۹۲ Le Style est l, homme même

۳-۱۹۳ ابن قتیبه ، الشعر والشعراء ۱/۲۴

۴-۱۹۵ Moxoon/ 209

۵-۱۹۵ Moxon / 227, 243, 253, 267

۶-۱۹۶ Moxon /250

۷-۱۹۸ le secret d'ennuyer est de tout dire, Voltaire.

۸-۱۹۸ در متن این شماره نیامده است

۹-۱۹۹ Boileau, Art Poetique; poesie et Prose / 279

۱۰-۱۹۹ نقد ادبی / ۲۷۳

۱۱-۲۰۱ آنچه نزد بعضی نقادان به «روح زمان» و روح قرن یا اقتضای زمانه

تعبیر میشود در واقع عبارتست از مجموع عوامل و اسباب نامرئی و حساب نشده‌یی که در بعضی امور و حوادث عصر تأثیر دارند و شاید ریشه بسیاری از آنها را بتوان به طرز اداره و وضع اقتصاد قوم منسوب داشت و بذوق و هوس یا تدبیر هیئت حاکمه . چنانکه سطح تربیت و میزان حریت و محدودیت هم در این باب بی شک تأثیر قوی دارد .

طبع انتقادی عبارتست از آنکه دوسه نسخه را با هم مقابله کنند- و اختلافاتشان را در پاورقی یادداشت نمایند. دیگر برایشان اهمیت ندارد که این نسخه‌ها مزایایی هم باید داشته باشد یا نه. این نوع طبع‌های بازاری متون قدیم که حالا متأسفانه بازار را پر کرده است از بخت بدگاه بکوشش و اهتمام کسانی انجام میشود که می‌توانند این کار را جدی‌تر و دقیق‌تر هم انجام دهند و نمی‌دهند. چه باید کرد؟ عرضه است و تقاضا.

۲۵۸-۷ در باب آثار انتقادی عقادوط-ه حسین رجوع شود به : نقد ادبی ۳۶۷-۷۰

۲۵۸-۸ همان کتاب / ۳۸۹-۳۹۴

۲۵۸-۹ تذکره دولتشاه / ۱۸۳-۱۸۵

۲۵۹-۱۰ تاریخچه نقد الشعر در ایران یغما / سال سوم

۲۵۹-۱۱ نقد ادبی / ۴۵۴-۴۵۶

۲۶۰-۱۲ مثلاً رجوع شود به سخن و سخنوران ۸۶/۲ رنگ مباحث بلاغت که در نقد‌های این کتاب هست حاکی است از اشتغال ذهن مؤلف باین مباحث، خاصه در هنگام تألیف کتاب.

۲۶۰-۱۳ مثلاً شعر العجم / ۳۳ ، ۷۴ ، ۵۰ ، ۱۰۰ دیده شود .

۲۶۰-۱۴ سه جلد اول شعر العجم تذکره شعر است و دو جلد آخر عبارتست از بررسی انتقادی در باب شعر فارسی. کتاب باهتمام فخر داعی گیلانی ترجمه شده است .

۲۶۰-۱۵ نقد ادبی / ۴۹۷

۲۶۱-۱۶ ایضاً / ۴۹۹-۴۹۶

۲۶۲-۱۷ مثلاً نشریه انتقاد کتاب، بوسیله مؤسسه انتشارات نیل منتشر میشود و

نشریه‌ی بنام بررسی کتاب بوسیله انتشارات مروارید. آیا ارتباط بعضی مجله‌های دیگر با انجمن‌ها و بنگاه‌های نشر و طبع چیزی را ثابت نمی‌کند؟

۲۰

۱-۲۶۴ دکتر فخرالدین شادمان، تسخیر تمدن فرنگی، طهران ۱۳۲۶ در واقع با اعتقاد وی اقتباس تمدن فرنگی وقتی مطابقت که تسخیر باشد نه نفوذ.

۲-۲۶۴ جلال آل احمد، غرب زدگی، طهران ۱۳۴۱ بدینگونه غرب زدگی واقعی وقتی است که اقتباس از تمدن فرنگی نه تسخیر باشد و نه از روی شعور بملیت و سابقه قومی و ملی

۳-۲۶۵ برای نمونه‌یی از موارد تأثیر شاعران عرب بر امثال عنصری و، منوچهری، و انوری رجوع شود به سخن و سخنوان جلد اول. در مورد سعدی مقالات نگارنده دیده شود. در حاشیه گلستان سعدی، در مجله یغما سال هشتم و همچنین رساله حسینعلی محفوظ. درباره حافظ رجوع شود به مقالات محمد قزوینی که راجع به تضمین در اشعار حافظ در مجله یادگار چاپ شده است و همچنین با کاروان حله ۳۴۰-۳۴۱

۴-۲۶۶ شکلی از داستان بختیار نامه معروف است که بنام سند باد syntipas هم می‌شناخته‌اند و داستان از قدیم بزبان لاتین تحت عنوان Dolopathos ترجمه شده است. شکل انگلیسی قصه منظومه ایست بنام «هفت خردمند روم» که از فرانسوی نقل شده و متعلق است به اوایل قرن چهاردهم میلادی. درین منظومه پادشاه عبارتست از دیو-کلسین امپراطور روم، و در بعضی جزئیات با بختیار نامه تفاوت دارد.

۵-۲۶۶ راجع بـماخذ تاجر و نیز رجوع شود به: مجتبی مینوی، پانزده گفتار

۶-۲۶۸ برای نظر اجمالی به بعضی تأثیرات شرقی خاصه اسلامی در ادب اروپا رجوع شود به:

- ۲۲۲-۶ شوقی ضیف ، النقد / ۳۰ ، مقایسه شود با نقد ادبی / ۳۱۳
 ۲۲۳-۷ این شماره در متن نیامده است
 ۲۲۳-۸ شوقی ضیف ، النقد / ۶۶-۶۷ و ۷۲-۷۴
 ۲۲۳-۹ نقد ادبی / ۱۶۱-۱۶۰
 ۲۲۴-۱۰ همان کتاب / ۳۳۶
 ۲۲۵-۱۱ ایضاً / ۳۳۹-۳۴۰
 ۲۲۶-۱۲ شوقی ضیف ، النقد / ۴۰
 ۲۲۷-۱۳ جاحظ ، الحيوان / ۳۷
 ۲۲۷-۱۴ ابن قتیبه ، الشعر والشعراء / ۳۸-۳۷
 ۲۲۷-۱۵ قاضی جرجانی ، الوساطه / ۲۱
 ۲۲۹-۱۶ فن شعر ، بحث و گفتار / ۲۲۰-۲۱۹
 ۲۲۹-۱۷ محمد خلف الله ، من وجهة النفسیه / ۱۱۵-۱۰۷
 ۲۳۰-۱۸ نقد ادبی / ۳۶۰-۳۵۹
 ۲۳۰-۱۹ شوقی ضیف ، النقد / ۱۰۵

۱۸

- Middle Ages=Dark Ages ۲۳۳-۱
 Gilson, / 754 ۲۳۳-۲
 نقد ادبی / ۷۳ ۲۳۳-۳
 Magister dixit. ۲۳۳-۴
 Rien n'est beau que le vrai ۲۳۶-۵
 An Essay on Criticism 1711 ۲۳۶-۶
 ویل دورانت ، تاریخ فلسفه / ۲۴۴ ۲۳۸-۷
 Cazamian, L.Hist. litt. Angl./ 1023 ۲۴۱-۸
 Van Tighem, Ph. / 210 ۲۴۲-۹
 Daniel Mornet, Hist. Lit. Contemp. / 38-41 ۲۴۵-۱۰

Ibid / 50 ۲۴۷-۱۱

Shipley, / 356 ۲۸۹-۱۲

Daniel Mornet, Ibid. / 76 - 77 ۲۵۰-۱۳

۲۵۰-۱۴ در واقع بوسیله گوستاوانسون G. Lanson و شاگران اوست که این
طریقه نقد در فرانسه بر مبنای علمی استوار شد

۲۵۰-۱۵ نزد تولستوی ایمان اساس هر نوع اندیشه فلسفی است. ایمان هم عبارتست
از معرفت و شناخت ذات انسان و شناخت معنی حیات او. معنی و ارزش
حیات نیز در یگانگی ابناء انسان است بوسیله محبت و اعتماد به خدا.
حقیقت آیین مسیح بنظر وی چیزی جزین نیست. هنر هم که تولستوی در
رساله «هنر چیست؟» به بیان ارزش و ماهیت آن می پردازد نزد وی از
لوازم زندگی انسان است و غایتش نیز عبارتست از ایجاد وحدت بین
ابناء بشر و تعالی دادن اخلاق و ایمان. بدینگونه هدف عمده انسان
ایجاد تأسیس ملکوت الهی است و هنر هم باید وسیله‌ی باشد برای
وصول باین هدف.

۱۹

۲۵۲-۱ چونتوان راستی را درج کردن دروغی را چه باید خرج کردن

۲۵۲-۲ مقایسه شود با الباب الالباب ۱/ ۱۳-۱۲

۲۵۲-۳ وان احسن بیت انت قائله بیت یقال اذا انشده صدقا. زهیر

یا حسان بن ثابت یادگیری. رجوع شود به ابن رشیق، العمده ۱/ ۷۳ و

العقد الفرید ۳/ ۱۲۰ مقایسه با اسرار البلاغه ۲۵۰

۲۵۳-۴ کنایه است از نقدی که سفارشی باشد، شبیه به کار پسافو. رجوع

شود به کتاب حاضر ۱۲/

۲۵۴-۵ هزار نقش بر آرد زمانه و نبود یکی چنانکه در آئینه تصور ماست

۲۵۷-۶ کتاب فروشان بازار و بعضی از ادیبان گویی چنین می پندارند که يك

Schückling, the Sociology of Literary taste /67 ۲۰۲-۱۲

۱۳- ۲۰۴ دیوان انوری ۶۹۲/۲

le Mot juste ۲۰۴-۱۴

۱۵- ۲۰۴ در واقع تمرین و تقلید سبک‌های دیگر مانع از آنست که شاعر خودش را

در شعر خویش عرضه کند- و اگر خود شعر دروغی هست همین است.

۱۶- ۲۰۴ برونه تیر سعی کرده است قاعدهٔ تکامل تدریجی را با تحول انواع

شعر در ادب تطبیق نماید. بیست سالی پیش هم من -- بدون اطلاع از

کار برونه تیر- در يك رسالهٔ كوچك مبتدیانۀ بنام فلسفهٔ شعر به‌همین

قصد بودم . اما آیا در کائنات شعر هم مثل طبیعت می‌توان عوامل و

اسباب مؤثر در انواع را تحدید کرد و تعیین ؟

۱۷- ۲۰۵ فن شعر ۱۸۸/۱۸۷ مقایسه شود با ویل دورانت ، تاریخ فلسفه

۳۳۴-۳۳۶

Peacock, the Four Ages of Poetry, 1820 ۲۰۶-۱۸

Hugo, Cromwell, Preface, 1824 ۲۰۵-۱۹

۲۰- ۲۰۶ خطابهٔ بهار راجع بسبک‌های شعر فارسی که اول بار در انجمن ادبی

ایران ایراد شد در مجلهٔ ارمغان سال ۱۳ و ۱۴ طبع شد ! و بعدها

در کتب تاریخ ادبیات از آن -- چنانکه رسم است -- بدون ذکر نام

مؤلف یادها کردند و نقلها .

۲۱- ۲۰۸ فن شعر / ۴۸-۴۷

۱۶

۱- ۲۱۱ نقد ادبی / ۲۳۷-۲۲۷

Emerson, Representative men, Essays/ 329 ۲۱۲-۲

۳- ۲۱۳ افلاطون ، جمهور / ۶۰۶

Gilson, / 347 ۳۱۳-۴

۵- ۲۱۳ ویل دورانت ، تاریخ فلسفه / ۵۲ ح

- ۲۱۴-۶ فن شعر / ۳۶-۳۷ ، ۱۳۸ ، ۲۰۱-۲۰۳
- ۲۱۵-۷ نقد ادبی / ۲۴۰-۲۴۱
- ۲۱۵-۸ Moxon, T. A. On Style / XI
- ۲۱۶-۹ مثلاً نگاه کنید به :
- Moxon, / 240, 250
- ۲۱۶-۱۰ که آن را والا هم ترجمه کرده اند و همچنین متعالی وفاخر. به لاتینی
آن را Sublimitas می گویند و به یونانی Hpyssos
- ۲۱۶-۱۱ نقد ادبی / ۲۷۵
- ۲۱۷-۱۲ کریس تنسن ، ایران در زمان ساسانیان / ۴۵۰ ح
- ۲۱۷-۱۳ مسعودی ، مروج / ۱۹
- ۲۱۸-۱۴ الفهرست / ۳۵۹ مقایسه شود با جمهور افلاطون / کتاب ۸
- ۲۱۷-۱۵ رسائل اخوان الصفا ، طبع مصر ۱۳۴/۴
- ۲۱۸-۱۶ walzer, Plato Arabus, Vol i
- ۲۱۸-۱۷ ابن القفطی، تاریخ الحكماء / ۴۲-۳۴ ، مقایسه شود با ابن ابی اصیبعه،
عیون الانباء / ۶۷
- ۲۱۹-۱۸ فن شعر / ۲۱۶-۲۱۲

۱۷

- ۲۲۱-۱ نقد ادبی - ۳۰۵ ح
- ۲۲۱-۲ رجوع شود به کتاب حاضر / ۲۱۱-۲۱۰ و نقد ادبی / ۲۲۵-۲۱۹
- ۲۲۱-۳ موزهای نه گانه در نزد قدماء دختران ژوپتر بوده اند و مرییان
انواع هنر-- خاصه شعر. خواهر بودنشان حاکی است از تصور قدما
راجع بارتباط وانتساب هنرها بایکدیگر. در باب تابعه و جن رجوع
شود به کتاب حاضر، یادداشت شماره ۲۳ مربوط به صفحه ۱۱۹
- ۲۲۱-۴ رجوع شود به کتاب حاضر / ۱۴۰ و نقد ادبی / ۱۶۳
- ۲۲۲-۵ احمد امین ، النقد الادبی / ۴۳۴-۴۱۹

Gibb , Legacy of Islam / 180 — 209

فاجعل صفاتك لابنة الكرم

۲۶۸-۷ صفة الطلول بلاغة القدم

۲۶۹-۸ نیما ، حرفهای همسایه

Vers Blanc=Free Verse

۲۷۰-۹

۲۷۲-۱۰ بدیع الزمان فروزانفر ، شرح احوال عطار نیشابوری / ۱۷۲

Pedro Calderon de la Barca , c f . Sp . Read : / 71

۲۷۳-۱۱

۲۷۴-۱۲ راحة الصدور / ۵۷-۸

۲۷۵-۱۳ سهراب ورستم ماثیوارنولد بوسیله منوچهرامیری بفارسی ترجمه شده

است . در باب ارزش این منظومه و ترجمه آن ، سابقاً بحثی در

مجله یغما کرده ام

۲۷۵-۱۴ پوشکین ، دختر سروان . مقایسه شود باعقاب ، پیام نو سال اول

شماره ۴۱/۷

۲۷۵-۱۵ به يك موميائي مصر ، اثر اسمیت . مجله بهار سال دوم شماره

۷۵/۲ مقایسه شود با دیوان پروین ، چاپ سوم ، یاد یاران

۳۱۰-۳۱۲

۲۷۷-۱۶ کروچه ، کلیات زیباشناسی / ۲۴۱

۲۷۷-۱۷ در باب یتاهاو که آغاز نمازی است نزد زرتشتیها تفصیل در گاته های

پور داود آمده است . پور داود استعمال این عبارت و نظایرش را

گوئی نوعی تجدد تلقی کرده است در ساختن نظم های خویش . همچنین

کسانی نیز غیر از او اصرار دارند در آوردن لغات پهلوی در طی کلام

فارسی ، و در واقع دنباله روانند برای پور داود .

Pline, Livre . , VII, Lett . 20 , Trad . Capelle:

۲۸۴-۱۸

No Analices , Muchacho , no Analices . Joaquin Maria ۲۸۴-۱۹

Bartrina .

گزیده مراجع

- آئین سخنوری، تألیف محمد علی فروغی، ۲ جلد طهران ۱۳۱۶ و ۱۳۱۸
- ادب الکاتب، تألیف ابن قتیبة الدینوی، طبع قاهره ۱۳۵۵
- ارزش میراث صوفیه، تألیف دکتر عبدالحسین زرین کوب، طهران ۱۳۴۴
- اساس البلاغه، تألیف جارا الله ابی القاسم محمود بن علی الزمخشری، ۲ ج، قاهره ۱۹۲۲
- اسرار البلاغه، للشیخ الامام عبدالقاهر الجرجانی، تحقیق ه. ریتز، استانبول ۱۹۵۴
- اعجاز القرآن، تألیف امام ابوبکر باقلانی، مصر ۱۳۱۵
- انوار الربیع فی انواع البدیع، سید علی صدرالدین المدنی، طبع سنگی بدون تاریخ
- باکاروان حله، از دکتر عبدالحسین زرین کوب، طهران ۱۳۴۳
- البدیع، لعبدالله بن المعتز، اعتنی بنشره کراتشوقفسکی، لندن ۱۹۳۵
- بهشت سخن، تألیف دکیرمهدی حمیدی، طهران
- البیان والتبیین لابی عثمان عمرو بن بحر الجاحظ؛ ۱-۳ مصر ۱۳۴۵
- بیست مقاله محمد قزوینی ۱ و ۲؛ چاپ دوم - طهران ۱۳۳۲
- پانزده گفتار، درباره چند تن از رجال ادب اروپا از هومیروس تا برنارد شا، نگارش مجتبی مینوی، دانشگاه طهران ۱۳۳۳

Title

Author

Accession No.

Call No.

Borrower's
No.

Issue
Date

Borrower's
No.

Issue
Date

فهرست عمومی

آ - الف

ابن الاثير ۲۲۰ ، ۲۳۰	آپولونی ۲۰۵
ابن الاعرابی ۱۳ ، ۲۲۵	آتشکده ۲۶۰
ابن الرومی ۶۲ ، ۲۲۴ ، ۲۵۷	آتش ، م ۲۷۲
ابن القفطی ۲۱۸	آتن ۲۶ ، ۲۱۵
ابن الندیم ۲۱۸	آذر بادن زراشتان ۹۷
ابن حزم (اندلسی) ۱۶۷	آذر بیگدلی ۲۵۹
ابن خلدون ۳۳ ، ۴۰ ، ۴۲	آذر دیرپسند ۲۵۹ ، ۲۶۰
۵۰ ، ۵۲	آرش (کمانگیر) ۱۴۷
ابن رشد ۲۱۹	آگائاس ۲۱۷
ابن رشیق ۵۰ ، ۹۱ ، ۲۲۰ ، ۲۶۰	آل ابوطالب ۱۹۳
ابن سلام ۲۲۶	آل بویه ۲۲۳
ابن سینا ۷۲ ، ۲۱۹ ، ۲۲۹	آل برمک ۳۱
۲۳۰	آل سهل ۳۱ ، ۳۲
ابن عبدربه ۱۱۴ ، ۱۲۸	آمدی ۲۲۳
ابن عربی ۲۶۶	آمونوس ساکاس ۲۱۵
ابن قتیبه ۱۳ ، ۳۱ ، ۳۳ ، ۱۵۸	آناطول فرانس ۲۴۴ ، ۲۴۵
۱۹۳ ، ۲۲۰ ، ۲۲۶	آیتی ، عبدالمحمد ۲۰۳
۲۲۷	آینده ، ش ۲۸۵
ابن مقفع ۳۱	ابن بقیه ۱۴۲
ابن معتر ۶۲ ، ۹۱	ابلیس ۱۶۵
ابن یمن ۱۲۳ ، ۱۲۶ ، ۱۶۱	ابن ابی الحدید ۲۳۰
۲۵۶	ابن اثیر ۵۰ ، ۵۲ ، ۲۱۸

– فن شعر ، ارسطو ، ترجمه دکتر عبدالحسین زرین کوب ، چاپ دوم طهران

۱۳۴۳

– کلیات زیباشناسی ، اثر بندتو کروچه ، ترجمه فؤاد روحانی ، طهران

۱۳۴۴

– گنج سخن تألیف دکتر ذبیح الله صفا ۱-۳ طهران

– المثل السائر ، ضیاء الدین ابن الاثیر ، بتحقیق محمد محیی الدین ،

۱-۲ ، مصر ۱۹۳۹

– المطول علی التلخیص (الشرح) ، ملا سعد التفتازانی ، استانبول ۱۳۳۰

– المعجم فی معانی اشعار العجم ، تألیف شمس قیس رازی ؛ بتصحیح و درس

رضوی ، چاپ دانشگاه ، طهران

– معیار الاشعار ، خواجه نصیر الدین طوسی ، چاپ سنگی ۱۳۲۰ ق

– مکتب های ادبی تألیف رضا سید حسینی ، طهران ۱۳۳۴

– من وجهة النفسیه ، تألیف محمد خلف الله ، قاهره ۱۹۴۷

– الموشح فی مآخذ العلماء علی الشعراء ، تألیف مرزبان قاهره ۱۳۴۳

– النقد ، شوقی ضیف ، قاهره ۱۹۵۴

– نقد ادبی ، دکتر عبدالحسین زرین کوب ، طهران ۱۳۳۸

– النقد الادبی تألیف احمد امین ۱-۲ قاهره ۱۹۵۲

– نقد الشعر لابی الفرّج قدامة بن جعفر ، قسطنطنیه ۱۳۰۲

– نقد النثر لابی الفرّج قدامة بن جعفر ، بتحقیق طه حسین و عبد الحمید

العبادی ، القاهره ، دارالکتب المصریه ۱۳۵۱

– وزن شعر فارسی از دکتر پرویز ناتل خانلری ، انتشارات دانشگاه

۱۳۳۷

– الوساطة بین المتنبی و خصومه لابی الحسن علی بن عبد العزیز الشهیر بالقاضی

الجرجانی ، نشر احمد عارف الزین ، صیدا ۱۳۳۱

– هنجار گفتار ، تألیف سید نصر الله تقوی ، طهران ۱۳۱۷

– هنر چیست؟ لئو تولستوی ، ترجمه کاوه دهکان ، چاپ دوم

– هنرمند و زمانش . مجموعه مقالات . ترجمه دکتر مصطفی رحیمی

- Belinsky, V. G. Selected Philosophical Works, Moscow 1956
- Croiset Histoire De La Litterature Grecque 5vols. Paris 1901
- Egan, R.F. The Genesis Of the Theory Of «Art For Art's Sake», 1921
- Eliot, T. S. Experiment in Criticism. Oxford univ. Press: 1922
- Gilson La Philosophie De Moyen—Age; Paris 1947
- Gorky On The Literature, Moscow.
- Grünebaume, L' Islam Medieval, Paris 1962
- Hartmann, Metrum Und Rhythmus, Geniessen 1896
- Hoelscher, G. Arabische Metrik, ZDMG, 1920
- Mornet, Daniel, Histoire De La Litterature Contemporaine, Paris, Hachette ed.
- Moxon, Poetics—on Style, from Aristotle And Demetrius, London, 1949
- Pater, walter, The renaissance Mentor, 1959
- Rezvani, M. Le Theatre Et La Danse en Iran, Paris 1962
- Richards, Principles Of Literary Criticism. 14 th. Ed
- Saintsbury A History of Criticism And Literary Taste in Europe. London 1900—4
- Shipley, World Literary Terms, 1055
- Spingarn, History Of Literary Criticism In The Renaissance—Ce, Oxford 1912
- Van Tighem, Doctrines Litteraires, Paris 1954

– پیام بفرهنگستان ، محمدعلی فروغی ، ذکاءالملک ، طهران ۱۳۱۶

– تاریخ فلسفه ، تألیف ویل دورانت ، ترجمه عباس زریاب خویی ،

طهران

– ترانه‌های خیام ، مجموعه رباعیات با مقدمه از ، صادق هدایت ،

طهران ۱۳۱۳

– ترجمان البلاغه ، تصنیف محمد بن عمر الرادویانی ، باهتمام احمد آتش ،

استانبول ۱۹۴۹

– التعریفات للسید الشریف علی بن محمد الجرجانی ، مصر ۱۹۳۸

– التلخیص فی علوم البلاغه ، لجلال الدین محمد بن عبدالرحمن القزوی

الخطیب ، مصر ۱۹۳۲

– جوامع الحکایات ، نورالدین محمد عوفی ، چاپ عکسی محمد

رمضانی ، طهران

– جمهور افلاطون ، ترجمه فؤاد روحانی ، طهران ۱۳۳۵

– چهار مقاله ، نظامی عروضی ، بکوشش دکتر محمد معین ، زوار

چاپ سوم

– حافظ چه می گوید؟ نوشته احمد کسروی ، طهران ۱۳۲۵

– حدائق السحرفی دقایق الشعر ، تصنیف رشیدالدین وطواط ، باهتمام

عباس اقبال ، طهران ۱۳۰۸

– حماسه سرائی در ایران ، تألیف دکتر ذبیح الله صفا ، طهران ۱۳۳۳

– در پیراهون ادبیات نوشته احمد کسروی ، طهران ۱۳۲۳

– دریای گوهر ، گزیده شعر معاصر داکتر مهدی حمیدی ، ج ۳ طهران

چاپ سوم ، طهران ۱۳۴۱

– دلائل الاعجاز ، للشیخ الامام عبدالقاهر الجرجانی ، مصر ۱۳۷۲

– دیوان عارف قزوینی ، مقدمه رضا زاده شفق ، برلین ۱۳۰۲

– رئالیسم و ضد رئالیسم ، دکتر میترا ، طهران ۱۳۳۴

– زیباشناسی در هنر و طبیعت ، تألیف علی نقی وزیری ، انتشارات

دانشگاه ، ۱۳۲۹

- سبك شناسی ، یا تاریخ تطور نثر فارسی ، تصنیف محمدتقی بهار
ملك الشعراء ۱-۳ ، چاپ دوم طهران ۱۳۳۷
- سخن و سخنوران ، تألیف بدیع الزمان بشرویه خراسانی (فروزانفر)
ج ۱ چاپ دوم ۱۳۱۸ و ج ۲ چاپ اول ۱۳۱۲
- سخنوران ایران در عصر حاضر ، تألیف محمد اسحق ، ۱۳۱۷
- سر الفصاحه ، لامیرابی محمد عبدالله بن سعید بن سنان الخفاجی مصر ۱۳۵۰
- سیر حکمت در اروپا ، تألیف محمد علی فروغی ، ۱-۳ طهران ج ۱
چاپ دوم ۱۳۱۷ ج ۲ چاپ اول ۱۳۱۸ ج ۳ چاپ اول ۱۳۲۰
- شرح المعلقات السبع ، للمزونی ، بیروت ۱۹۵۸
- شرح احوال و نقدا شعار عطار نیشابوری تألیف بدیع الزمان فروزانفر ،
طهران

- شرح دیوان الحماسه ، تألیف خطیب تبریزی ۱-۳ مصر ۱۹۳۸
- شعر در ایران ، بقلم ملك الشعراء بهار ، مجله مهر سال پنجم
- شعر العجم ، تألیف شبلی نعمانی ، ترجمه سید محمد تقی فخر داعی گیلانی
۱-۵ طهران ۱۳۲۷-۱۳۱۴

- الشعر والشعراء ، لابن قتیبة الدینوری ۲۹۱ بیروت ۱۹۶۴
- شیدوش و ناهید ، با مقدمه از ابوالحسن فروغی ، طبع سنگی ، طهران

۱۲۹۵

- الصناعتین الكتابة والشعر ، کتاب . تصنیف ابی هلال العسکری ، مصر

۱۹۵۲

- العقد الفريد ، لابن عبدربه ۱-۳ بضمیمه زهر الاداب حصري قیروانی در هاشم ،
طبع قاهره ۱۳۰۲
- العمده فی صناعة الشعر ونقده ، تألیف ابی الحسن بن رشيق القيروانی ،
۲۹۱ مصر ۱۹۰۷
- فرخی سیستانی ، دکتر غلامحسین یوسفی ، مشهد ۱۳۴۱

ادیب صابر ۹۲ ، ۱۱۴ ، ورک :
 صابر ، ادیب
 اراسموس ۱۲ ، ۲۳۵
 اردشیر ۱۴۸
 ارسطو ۳۹ ، ۴۰ ، ۴۴ ، ۵۰ ،
 ۶۱ ، ۶۸ ، ۷۵ ، ۸۴ ،
 ۱۲۹ ، ۱۴۰ ، ۱۴۴ ،
 ۱۷۹ ، ۱۸۰ ، ۱۹۶ ، ۲۰۸ ،
 ۲۰۹ ، ۲۱۰ ، ۲۱۳ تا
 ۲۱۹ تمام صفحات ، ۲۲۴ ،
 ۲۲۸ ، ۲۲۹ ، ۲۳۱ ،
 ۲۳۲ ، ۲۳۴ ، ۲۳۵ ،
 ۲۳۶
 ارنولد ، ماثیو ۲۶۸ ، ۲۷۵
 اروپا ۲۱۰ ، ۲۳۲
 اریستوفان ۲۱۱ ، ۲۶۸
 اسپنسر ، هربرت ۲۰۴ ، ۲۴۷ ،
 ۲۴۸
 استال ، مادام ۲۴۰ ، ۲۴۱
 اسحاق موصلی ۲۲۵
 اسخولس ۲۱۱
 اسدی ۵۴ ، ۱۲۲ ، ۱۴۵
 اسرارالبلاغه ۲۲۹
 اسکندر ۲۰ ، ۲۱ ، ۱۴۸ ، ۱۵۰
 اسکندریه ۲۱۵
 اسلامی (محمد علی ، ندوشن)
 ۲۵۴ ، ۲۷۰
 اشعار غنائی (مجموعه) ۵۴
 اشرف غزنوی ، سید ۲۷۴
 اصمعی ۲۲۵
 اعتصامالملک ۲۸۵
 اعشی ۹۷ ، ۲۲۱ ، ۲۶۱

ابواسحق ، شاه شیخ ۱۸۳
 ابوالاسود دوئلی ۱۱۰
 ابوالحسن انباری ۱۴۲
 ابوالعتا هیه ۱۰۹
 ابوالعلاء معری ۴۱ ، ۹۹ ، ورک :
 معری ، ابوالعلاء
 ابوالفدا ۲۱۸
 ابو بشر متی ۲۱۸
 ابو تمام ۹۰ ، ۲۲۳ ، ۲۲۴ ،
 ۲۳۰
 ابوحیان توحیدی ۶۳
 ابوریحان بیرونی ۱۱۱
 ابو طیقا ۲۳۱
 ابو علی حاتمی رک : حاتمی ،
 ابو علی
 ابو علی مسکویه ۶۳
 ابو عمرو بن العلاء ۲۲۵
 ابو فراس ۲۶۵
 ابو نواس ۲۱۴ ، ۲۳۰ ، ۲۶۵ ،
 ۲۶۸ ورک : ابی نواس
 ابو هلال عسکری رک : عسکری ،
 ابو هلال
 ابو یعقوب خریمی ۱۹۳
 ابیدس رک : عروس ابیدس
 ابی عبیده ۲۲۶
 ابی نواس ۹۰ ، ورک : بونواس
 اتابکان ۲۰۰
 احمد غزالی = غزالی ، شیخ احمد
 اخیلس ۱۴۴ ، ۱۴۶
 ادب الکاتب ۳۱
 ادگار پو ۱۲۸ ، ورک : پو ،
 ادگار

خسرو (شاعر)	افاغنه ۱۶۳
امیری پازواری ۱۷۵	افریقا ۱۲
انهئید ۱۴۵	افسانه قرون (کتاب) ۲۷۹
انوری ۵۴ ، ۵۶ ، ۹۴ ، ۱۲۳ ،	افلاطون ۴۴ ، ۷۵ ، ۱۱۹ ، ۱۲۶ ،
۱۲۶ ، ۱۵۸ ، ۱۶۱ ،	۱۲۸ ، ۱۲۹ ، ۱۳۰ ،
۱۶۴ ، ۱۷۰ ، ۱۸۳ ،	۱۳۱ ، ۱۳۵ ، ۱۳۹ ،
۲۰۳ ، ۲۶۱ ، ۲۶۵	۲۰۹ تا ۲۱۹ تمام صفحات،
اودیسه ۱۴۵	۲۳۴ ، ۲۶۸
اورنگ زیب (قصه) ۲۶۷	اقبال لاهوری ۱۲۲
اوری پید ۲۱۱	الهام ۲۶۷
اوژنی گرانده رک : گرانده ، اوژنی	الف لیل ۲۶۶
اوستا ۹۶ ، ۱۰۷	الوار ، پل ۲۷۳
اوید ۸۵	الیات ، تی . اس ، ۱۸
انوشیروان ، خسرو ۳۳	امالی قالی ۵۶
ایبسن ۱۸۰	امامی ۲۵۸
ایرج ۱۷۲ ، ۱۸۴	امید ، م . ۱۷۶ ، ۱۷۷ ، ۲۷۲
ایلیاد ۱۴۵ ، ۱۴۶ ، ۲۱۰	امیدی رازی ، مولانا ۶
ایون ۱۳۰ ، ۲۱۱	امیر خسرو دهلوی ۵ ، ورک :

پ

بخارا ۳۸ ، ۹۶	باباطاهر ۹۶ ، ۱۲۲ ، ۱۷۴ ،
بدیع الزمان (بشرویه) ۲۵۶ ،	۱۷۵
۲۵۷ ، ۲۵۹ ، ۲۶۰	باخرزی ۲۵۹
برادلی ۱۳۲	باربد ۱۷۳
برامکه ۳۲ ، ۱۹۳	باقلانی ، امام ۸۶
برگسون ۱۳۹ ، ۲۳۹ ، ۲۴۴	باقر شفائی ، حکیم ۱۸۹
برموند ۱۳۲	بامداد ، ا . ۱۷۶ ، ۱۷۷ ، ۲۷۲ ،
برونه تیر ۲۱۵ ، ۲۱۶ ، ۲۴۸ تا	بایرون ۱۵ ، ۲۴۰ ، ۲۶۷ ،
۲۵۰	۲۷۸
بسحاق الطمعه ۱۳۹ ، ۱۸۴	بتھوفن ۲۳۹
بشار ۹۰ ، ۱۶۹	بختری ۹ ، ۲۲۳ ، ۲۳۰

۲۷۳	بصره ۳۲
بوستان (سعدی) ۶۹	بطلمیوس ۲۱۸
بوفن ۱۹۲	بنداد ۲۱۸
بوکاجیو ۲۶۶	بقراط ۲۰
بولف ۱۴۵	بکفورد ۲۶۷
بونواس ۱۶۹	بلخ ۹۶ ، ۱۷۳
بهار ۶۱ ، ۷۰ ، ۱۲۳ ، ۱۷۱ ،	بلینسکی ۱۲۹ ، ۱۳۳ ، ۲۴۸ ،
۲۰۶ ، ۲۵۶ ، ۲۷۶ ، ۲۸۱	۲۴۹
بهرام گور ۹۷ ، ۱۴۹ ، ۱۷۳	بناپارت ۲۳۹
بهشت گمشده ۲۰ ، ۱۴۵	بندتو کروچه ۴۷ ، ورک: کروچه،
بهلول ۱۸۲	بند تو
بیت الحکمه ۲۱۸	بنی امیه ۱۹۳
بیدل ، عبدالقادر ۱۴۱	بواری ، مادام ۲۰۴
بیکن ، فرنسیس ۲۳۵	بوالو ۹۴ ، ۱۰۲ ، ۱۹۹ ، ۲۳۵ ،
بیوگرافی ادبی (رساله) ۵۵	۲۳۶
	بودلر ۱۳۱ ، ۲۶۵ ، ۲۷۲ ،

پ

پسافو ۱۲ ، ۲۶۰	پاتر ، والتر ۲۴۳
پلین ۲۸۴	پاریس ۱۰۲
پلوتارک ۲۱۵	پاستور ۱۲۰
پو (ادگار) ۱۳۱	پاوند ، عزرا ۲۶۵
پوپ ، الکساندر ۴۸ ، ۲۳۶	پروین اعتصامی ۶۹ ، ۱۲۳ ، ۱۲۵ ،
پوشکین ۲۶۸ ، ۲۷۵	۱۳۲ ، ۱۷۲ ،
پیندار ۸۹ ، ۱۶۲ ، ۲۱۰	۲۷۵

ت = ث

تئوفراسطوس ۱۹۶ ، ۲۱۶	تاجر ونیزی ۲۶۶
تذکره دولت شاه ۲۵۹	تاسو ۱۴۵
ترجمان البلاغه ۹۲	تاگور ۲۸۵

تولستوی ۱۲۸ ، ۱۳۱ ، ۲۴۴ ،
 ۲۵۰ ، ۲۶۸
 توللی ۲۷۲ ، ۲۷۶ ، ۲۷۹
 تیموریان ۱۸۹
 ثابت بن قره ۲۱۷
 ثعالبی ۲۵۹ ، ۲۶۰
 ثعلب ۵۶
 ثعلبه ۲۶۷

تروا ۱۴۵
 تروبادور ۱۶۷ ، ۲۶۶
 تریستان وایزوت ۱۴۹ ، ۱۵۲
 تکاچ ۱۱۷
 تن ۲۱۷ ، ۲۴۸ ، ۲۴۹ ، ۲۵۰
 تنسر ، نامه ۲۱۷
 تورات ۱۴۵ ، ۱۵۰
 تورگنیف ۶۲

ج = چ

جلال آل احمد ۲۵۸
 جمال الدین عبدالرزاق ۱۲۳
 جمال زاده ۲۵۴
 جمس ، ولیم ۲۳۹ ، ۲۴۷ ، ۲۴۸
 جمهور ۲۱۱ ، ۲۱۷
 جوامع الحکایات ۱۶۴
 جواهر الاسرار ۵۶
 چاسر ۲۳۳ ، ۲۶۶
 چخوف ۷ ، ۹
 چرنیشفسکی ۲۴۸ ، ۲۴۹
 چهار مقاله ۶ ، ۳۶

جائور ۲۶۷
 جاحظ ۷۴ ، ۱۱۲ ، ۱۹۸ ، ۲۲۰
 ۲۲۶ ، ۲۲۸
 جالینوس ۲۰ ، ۲۱۸
 جامی ۱۵۱ : ۱۷۱
 جرجانی ، عبدالقاهر ۶۶ ، ۸۵ ،
 ۸۶ ، ۲۲۹ ورک : عبدالقاهر
 جرجانی
 جرجانی ، قاضی ۲۲۰ ، ۲۲۴ تا
 ۲۲۷
 جریر ۲۲۲ ، ۲۶۱

ح

۲۸۲
 حجاز ۲۲۲
 حدائق السحر ۹۲
 حسان بن ثابت ۲۲۱
 حسن غزنوی ۱۶۵
 حصری ۱۲۷
 حکیم باقر شفائی رک : باقر شفائی ،

حاتمی ، ابوعلی ۲۲۴
 حافظ ۴۱ ، ۵۴ ، ۵۶ ، ۵۸ ، ۶۹ ،
 ۷۷ ، ۸۴ ، ۸۵ ، ۹۳ ، ۱۲۳ ،
 ۱۲۵ ، ۱۲۷ ، ۱۳۶ ،
 ۱۵۸ ، ۱۶۵ ، ۱۶۷ ، ۱۶۹ ،
 ۱۷۴ ، ۲۵۶ ، ۲۵۷ ،
 ۲۵۸ ، ۲۶۵ ، ۲۷۵ ،

حماد راویه ۵۶	حکیم
حمیدی، دکتر مهدی ۱۱۶ ، ۱۶۰ ،	حکیم سوری رک : سوری ، حکیم
۱۶۵ ، ۱۶۶ ، ۲۷۶ ، ۲۷۸ ، ۲۷۹	حکیم شفائی رک : شفائی ، حکیم
حتظه بادغیسی ۲۸۵	حکیم کوشگی رک : کوشگی ،
حنین بن اسحق ۲۱۷	حکیم

خ

خطیب (قزوینی) ۲۶۰	خاقانی ۵۶ ، ۱۲۲ ، ۱۲۳ ،
خلف احمد ۱۶۴	۱۲۴ ، ۱۳۲ ، ۱۳۸ ،
خلف احمر ۵۶	۱۶۱ ، ۱۶۵ ، ۱۷۰ ،
خلیل (بن احمد فراهی) ۱۰۹ ،	۱۷۱ ، ۲۵۷ ، ۲۰۱ ،
۱۱۰ ، ۱۱۱ ، ۱۱۵ ، ۱۱۶	۲۷۸
خلیل ذره رک : ذره ، خلیل	خاقانی (وزیر) ۳۲
خمسه نظامی ۵۶ ، ۱۲۲ ، ۱۸۸	خالدیان ۵۷
خنساء ۲۲۱	خانلری ، دکتر پرویز ۱۱۶ ،
خواجو ۱۲۳	۲۵۶ ، ۲۵۸ ، ۲۷۵ ، ۲۷۶ ،
خواجه امام ۶	خراسان ۱۷۷ ، ۲۸۳ ،
خواجه نصیر ۴۱ ، ۹۵ ، ۱۰۱	خسرو ۹۷
خوارزمشاه ۲۷۸	خسرو ، پرویز ۲۰ ، ۲۱ ، ۱۷۳ ،
خوارزمی ۲۲	خسرو (شاعر) ۸۴ ، ۱۵۱ ، ۱۷۶ ،
خیام ۴۱ ، ۱۲۲ ، ۱۷۴ ، ۲۵۶ ،	خسروی سرخسی ۲۵۹
۲۵۷ ، ۲۵۸ ، ۲۷۴ ،	خشویی ۱۰۱
۲۸۲ ، ۲۷۵	خطابه ارسطو ۷۵

د = ذ

دزد دریائی ، منظومه ۲۶۷	داروین ۲۰۴
دشتی ، علی ۲۵۷	دانه ۱۶۵ ، ۲۳۳ ، ۲۶۶
دقیقی ۱۴۵ ، ۲۸۵	داود ۱۵
دکارت ۲۳۵ ، ۲۳۷	درایدن ۲۳۵ ، ۲۶۷
دلائل الاعجاز ۸۱ ، ۲۲۹	دریا ، ا . ع . ۲۸۵۰

۲۱۶	دوبرولیوف ۲۴۹
دیوجانس ۱۸۳	دوزی ۸۰
ذره، خلیل ۴۶	دولتشاه ۲۷ ، ۱۶۵
دیونیزوس ۱۶۹ ، ۲۰۵	دیدرو ۲۳۷
ذوالرمه ۳۶	دیترپوس ۲۶ ، ۹۰ ، ۱۹۴
ذوالفقارشیروانی ۸۴	۱۹۵ ، ۱۹۶ ، ۲۱۵

و

رعدی ، دکتر ۲۵۷ ، ۲۸۰	راحة الصدر ۱۷۵
۲۸۱	رادویانی ۲۶۰
رلان ۱۴۵ ، ۱۴۸	راسین ۲۳۵
رم ، شهر ۴۲ ، ۱۰۲ ، ۲۱۰	راغب ۱۲۸
رمثو وژولیت ۱۵۲	رحمانی ، ن ۲۸۵
رمبو ۲۶۵ ، ۲۷۳	رحیمی ، مصطفی ۲۵۴ ، ۲۵۸
رنان ۲۴۴	رسائل اخوان الصفا ۲۱۷
رودکی ۵۶ ، ۱۶۱ ، ۲۶۵ ، ۲۸۱	رسالة الطیر ۷۲
۲۸۵	رستم ۱۴۴ ، ۱۴۶ ، ۱۴۸
روسو : ژان ژاک ۲۳۸ ، ۲۳۹	رستم و سهراب ۱۷۱
ری ۶	رستم وهومان ۱۸۴
ریشتر ۲۸	رسکین ، جان ۲۴۴
ریشلیو ۲۲۳	رشید و طواط ۹۲ ، ۲۶۰ ، ورک،
ریطو ریکا ۸۱ ، ۲۳۱	وطواط ، رشید
ریلکه ۲۴۷	رشیدی ۶
ریمون لول ۲۴	رفائل ۶ ، ۲۳۴

ژ = ژ

ژان ژاک روسو رک : روسو ژان ژاک	ژانیر ۲۶۷
ژوردن ، موسیو ۲۳	زادیک ۲۶۷
ژول لومتر رک : لومتر ، ژول	زوئیلوس ۲۱۵

سی

سلیمان و بلقیس (قصه) ۱۵۰	ساسانی ۹۷ ، ۱۰۹
سنائی ۵۷ ، ۱۲۲ ، ۱۲۵ ، ۱۲۶	ساسانیان ۹۸
۱۷۸ ، ۲۱۷ ، ۲۷۲	سپهر ۱۴۶ ، ۲۶۱
سنت بوو ۲۴۱ ، ۲۴۲	سحاب ۱۶۴
سند باد نامه ۲۶۶	سخن و سخنوان ۲۵۶ ، ۲۵۹
سن فرانسواداسیزرك، فرانسواداسیز،	سروانتس ۷۷
سن	سری رفاء ۵۷
سنگا ۱۴۳ ، ۲۱۷	سعدی ۱۵ ، ۵۳ ، ۵۴ ، ۵۶
سنگ و شبنم ۱۲۳	۶۹ ، ۱۲۳ ، ۱۲۵ ، ۱۲۷
سوئی ۲۶۷	۱۳۶ ، ۱۵۹ ، ۱۶۵
سوری ، حکیم ۱۸۴	۱۶۷ ، ۱۷۰ ، ۱۷۱
سوزنی ۱۳۹ ، ۱۷۰	۱۸۴ ، ۱۹۸ ، ۲۵۷
سوفوکلز ۲۶	۲۵۸ ، ۲۶۵ ، ۲۸۲
سهراب ورستم (مائیوارنولد) ۲۷۵	سقراط ۱۳۵ ، ۲۰۹ ، ۲۱۰
سید حسن غزنوی رك: حسن غزنوی،	۲۱۱ ، ۲۶۸
سید	سکاکی ۷۴ ، ۹۱ ، ۲۳۰ ، ۲۳۱
سیرت عنتر ۱۴۷	۲۶۰
سیر حکمت در اروپا ۲۵۶	سلاجقه ۲۰۱
سیسرو ۲۱۷	سلامان و ابسال ۷۲
سیمونید ۲۱۱	سلمان (ساوجی) ۹۳ ، ۲۵۶

شی

۱۸۴ ، ۱۴۸ ، ۱۴۸ ، ۱۴۷	شاتوبریان ۲۴۰ ، ۲۴۸
۲۸۲	شارلمانی ۱۴۸
شبلی نعمانی ۱۶۶ ، ۲۵۹ ، ۲۶۰	شاطر عباس (صبوحی) ۳۷
شرف الدین رامی ۲۶۰	شاهپور ۱۴۸
شرقیات ۲۶۷	شاه عباس (صفوی) ۱۸۹
شرلی ، انتونی ۲۶۷	شاهنامه ۲۰ ، ۵۳ ، ۵۶ ، ۱۲۲

شمس ۷، ۹، ۲۱، ۲۲، ۴۹،
 ۸۶، ۹۲، ۱۰۸، ۲۶۰،
 شوپنهاور ۱۹۱، ۲۴۲، ۲۴۶،
 ۲۴۷
 شوتسه ۱۰۳
 شهریار ۱۷۱، ۱۷۲
 شهید بلخی ۲۵۹
 شیبانی، فتح الله خان ۲۶۱
 شیخ آذری ۵۶
 شیدوش و ناهید ۱۸۰
 شیرین ۷۸
 شیرین و خسرو ۱۴۹، ۲۵۲
 شیلر ۲۳۸، ۲۳۹

شریدان ۱۵
 شریف تبریزی ۶
 شعرالعجم ۲۵۹، ۲۶۰
 شفا، کتاب ۲۱۸، ۲۳۰
 شفائی، حکیم ۱۸۹
 شفق، دکتر رضا زاده ۲۵۴
 شکسپیر ۱۷۶، ۱۸۰، ۲۳۵،
 ۲۶۶، ۲۶۷
 شکند گانیک و چار ۸۰
 شلایر ماخر ۲۴۰
 شگل ۱۶۴، ۲۱۳، ۲۵۰
 شلینگ ۲۳۰
 شلی ۲۴۰، ۲۶۷

ص = ض

صفا، دکتر ذبیح الله ۲۵۶
 صفویه ۱۸۹، ۲۰۰
 الصناعتين ۲۲۴، ۹۱
 صورتگر ۲۵۶، ۲۷۶، ۲۸۱
 ضياء الدين ابن الاثير ۲۳۰

صائب ۱۰
 صابر (ادیب) ۸۴
 صاحب (بن عباد) ۲۲۳، ۲۲۴
 صادق هدایت رك: هدایت، صادق
 صباحی (کاشانی) ۱۷۱، ۲۶۱

ط = ظ

طه حسین ۲۵۷، ۲۵۸
 طیان (بمی) ۱۸۶
 ظهیر (فاریابی) ۱۶۴، ۲۶۱

طاهر عریان رك: بابا طاهر
 طبقات الشعراء ۲۲۶
 طرفة بن عبد ۲۲۱
 طوق الحمامه ۱۶۷

ع

عبدالقاهر (جرجانی) ۲۱، ۴۹،
 ۵۲، ۶۴، ۱۷، ۲۶۰،

عباس دوس ۱۸۱
 عباس عقاد ۲۵۷، ۲۵۸

عضدالدوله (دیلمی) ۱۴۲
 عطار ۲۰، ۵۴، ۱۲۲، ۱۲۵،
 ۱۲۶، ۱۳۸، ۱۸۷، ۲۵۶، ۲۷۲
 عکاظ ۲۲۱
 علی بن ابیطالب ۱۱۰
 علی بن عبدالعزیز رک: قاضی جرجانی
 عمر بن ابی ربیعہ ۱۶۴
 عمیق بخارائی ۶
 العمده ۹۱
 عمید نشابور ۱۸۷، ۱۸۸
 عنصری ۶، ۱۲۴، ۱۳۲، ۱۳۸،
 ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۳،
 ۱۷۴، ۲۵۸، ۲۵۹،
 ۲۶۹، ۲۸۱
 عوفی ۳۷، ۹۲، ۱۶۴

ورك ، جرجانی ، عبدالقاهر
 عبدالملك (مروان) ۱۵۷، ۲۲۲
 عبدالله بن معتمر ۹۰ ، ورك : ابن
 معتمر
 عبدالواسع (جبلی) ۷۴، ۹۲
 عبیدزاکانی ۱۰۲، ۱۳۹، ۱۸۲،
 ۱۸۳، ۱۸۴
 عتابی ۹۰
 عراق ۲۲۲
 عراقی ۵۴، ۱۲۳، ۱۲۶، ۱۳۸،
 عروس ابیدوس ۲۶۷
 عزالدین ابن الاثیر ۲۳۰
 عزرا پوند ۳۸
 عزه ۱۵۸
 عسکری (ابوهلال) ۵۰، ۹۱،
 ۲۲۴، ۲۶۰

غ

غضائری ۶، ۱۶۵، ۲۵۸
 غنی ، دکتر قاسم ۲۵۶

غزالی ، شیخ احمد ۲۷۲
 غز (طایفه ترکمان) ۱۷۰
 غزنوی ۱۳۸

ف

فرخی (سیستانی) ۵۴، ۸۴، ۱۲۲
 ۱۲۴، ۱۳۸، ۱۵۶، ۲۸۱
 فرزاد . مسعود ۲۸۱
 فرزاق ۲۲۲
 فردوسی ۲۰، ۲۱، ۵۳، ۷۲،
 ۱۲۲، ۱۴۵، ۱۴۸، ۱۵۱،
 ۱۷۱، ۱۸۴، ۲۵۶، ۲۷۵

فارابی ۲۱۷، ۲۱۹
 فارس ۱۶۳
 فانتازیو ۱۲۰
 فخر رازی ۸۰
 فخر گزگانی ۱۴۹، ۱۶۹
 فدرس ۲۱۱
 فرانسا داسیز ، سن ۱۶۰

فلویر ، گوستاو ۲۰۴	فرنسیس بیکن رك : بیکن .
فلوریان ۱۲۵	فروید ۱۲۶ ، ۲۴۷
فلوطين ۲۱۵	فروزانفر ۳۵۶ ، ۲۵۷ ، ۲۵۹ ،
فن شعر (ارسطو) ۱۸۰	ونیز رك : بدیع الزمان بشرویه
فهیمی (الحکیم مجدالدین) ۳۷	فروغ فرخزاد ۱۶۶ ، ۱۶۸ ، ۲۸۲
فیتز جرال ۲۷۴ ، ۲۷۶	فروغی ۱۷۷ ، ۲۵۶
فیخته ۲۳۹ ، ۲۴۰ ، ۲۴۳	فروغی ابوالحسن ۱۸۰ ، ۱۸۱
فیروز مشرقی ۲۵۹ ، ۲۸۵	فرهاد ۷۸
فیضی ۱۴۱	الفلک الدائر ۲۳۰
	فلکی (شیروانی) ۲۰۱

ق

۱۶۸ ، ۲۲۲ ، ۲۲۹ ، ۲۶۵	قاآنی ۱۶۰ ، ۱۶۵
قزوینی ، محمد ۲۵۶ ، ۲۵۷	قاری یزدی ۱۸۴
قصه هفت خردمند ۲۶۶	قدامه ۲۱ ، ۲۲ ، ۱۳۵ ، ۱۶۹
قطران تبریزی ۵۲	۲۲۸ ، ۲۲۹
قنبری نیشابوری ۳۷	قرآن ۷۹ ، ۸۰ ، ۸۱ ، ۸۲
قیس بنی عامر ۱۵۰	۸۶ ، ۹۱ ، ۱۲۳ ، ۱۵۰

ک

کربلا ۱۷۱	کارلایل ۲۳۹ ، ۲۴۳ ، ۲۴۴
کرنی ۱۸۰ ، ۲۲۳ ، ۲۳۵	کاستل و ترو ۲۳۴
کروچه ، بندتو ، ۴۷۴۳ ، ۱۶۶	کالریج ۵۴ ، ۵۵
۲۴۵ ، ۲۷۷	الکامل فی التاریخ ۲۳۰
کریس تنسن ۲۸	کامو (البر) ۲۴۷
کریلوف ۱۲۵	کاموئنس ۱۴۵
کریمخان (زند) ۱۶۴	کانت ۱۰۳ ، ۲۳۸ ، ۲۳۹ ، ۲۴۰
کسائی ۲۸۵	۲۴۲ ، ۲۴۴ ، ۲۴۵ ، ۲۴۶
کسرائی . سیاوش ۱۲۳ ، ۱۴۷	کتاب السیاسه ۲۱۷
۱۶۰	کثیر عزه ۱۵۸ ، ۲۲۲

کمدی الهی ۲۶۷ ، ورك : کومدی
الهی
کمیت ۱۹۳
کنت (اگوست) ۲۴۴ ، ۲۴۷ ،
۲۴۸
کنتی لین ۲۱۷
کندی ۲۱۷
کندیاك ۲۳۷
کوشگکی ، حکیم ۱۸۴
کومدی الهی ۲۳۳

کسروی ، احمد ۱۲۷ ، ۱۲۸ ،
۱۳۲ ، ۲۵۷
کسنوفانس ۲۱۱
کشاجم ۳۱ ، ۵۷
الکشف عن مساوی شعرالمتنبی ۲۲۴
کلو پشتوک ۱۴۵
کلیله و دمنه ۷۲
کلیم ۱۰
کمال اسمعیل ۱۴۲ ، ۱۵۴ ، ۱۷۱
کمال خجندی ۱۲۵

گ

گو بینو (کنت دو) ۱۷۸
گو تشد ۲۳۶
گوته ۱۷۶ ، ۲۳۹ ، ۲۴۰ ، ۲۷۵
گو تیه (تئوفیل) ۶ ، ۱۳۱ ، ۲۴۳
گورکی ، ماکسیم ۱۳ ، ۳۴ ، ۱۷۶
گوستاو فلوبر ورك : فلوبر ، گوستاو

گائهما ۱۰۷
گرانده (اوژنی) ۱۸۶
گرشاسب نامه ۱۲۲ ، ۱۴۹
گرویل ۲۶۷
گلچین گیلانی ۲۶۹ ، ۲۷۶ ورك :
میر فخرائی ، مجدالدین

لا

لزومیات ۹۹
لسینگ ۴۳ ، ۲۳۷ ، ۲۶۷
لغت فرس (اسدی) ۵۲
لقمان حکیم ۱۲۵
لمب ، چارلز ۲۴۱
لمغانیان ۸۸
لندن ۱۰۲
لوپ دووگا ۸۹

لافوتن ۱۲۵ ، ۲۳۵ ، ۲۶۶
لاك ، جان ۲۳۷
لاله رخ ۲۶۷
لامارتین ۲۴۰ ، ۲۶۵
لامعی ۵۶ ، ۱۶۰
لاموت ۱۰۱
لایب نیتس ۲۳۶ ، ۲۳۷
لئونارد وداوینچی ۲۳۴
لباب الالباب ۳۷ ، ۹۲ ، ۲۵۹

لومتر ، ژول ۲۴۴
لونگینوس ۲۱۶ ، ۱۹۹ ، ۴۳ ، ۴۲
لیلی و مجنون ۱۵۲ ، ۱۵۱ ، ۱۴۹

لوسین ۲۱۵
لوکنت دولیل ۲۴۳
لول ، ریمون ۲۴

م

مسلم (بن ولید) ۲۳۰ ، ۹۰
مسن ۱۶۲
مشیری ، ف ۲۷۲
مصر ۲۱۱
مصطفی (گرویل) ۲۶۷
مظفر هروی ۱۶۵
المعجم ۱۰۰ ، ۹۷ ، ۹۲ ، ۴۹ ، ۸۷ ، ۶
۲۶۰ ، ۱۰۸
معروفی ۱۶۴
معری ۱۰۰ ، ۲۵۷ ، ۲۶۵ رک :
ابوالعلاء معری
معزی ۱۶۲ ، ۱۵۶ ، ۱۲۴ ، ۱۲۲
معیار الاشعار ۹۵
معین ، (دکتر محمد) ۲۵۶
مفتاح العلوم ۲۳۰
مکبث ۲۶۶
مکتفی بالله (ال) ۲۲۸
ملای روم ۴۱ رک : مولوی
ملك الشعراء ۶۱ رک : بهار ،
ملك الشعراء
منجيك (ترمذی) ۵۶ ، ۱۷۰ ، ۱۸۴
منصور ۳۰
منصور (بن زیاد) ۱۹۳
منوچهری ۱۲۴ ، ۱۲۲ ، ۵۶ ، ۵۲
۱۶۹ ، ۱۶۴ ، ۱۶۱ ، ۱۶۰
۲۶۵

مادام استال ، رك : استال ، مادام
مادرید ۱۰۲
ماکان ۸۸
ماکسیم گورکی رك : گورکی ، ماکسیم
مالارمه (استفان) ۲۷۳ ، ۲۶۵
مأمون (خلیفه) ۱۶۲
مانویان ۹۶
مایاکوفسکی ۲۷۳ ، ۲۶۵
مبرد ۵۶
متنبی ۷ ، ۴۱ ، ۵۲ ، ۲۲۳ ،
۲۶۵ ، ۲۵۸ ، ۲۲۵ ، ۲۲۴
المثل السائر ۴۹ ، ۲۳۰
مثنوی ۴۱ ، ۴۲ ، ۵۶ ، ۲۵ ، ۹۳
مجدالدین میرفخرائی رك : میرفخرائی ،
مجدالدین
مجمع الفصحا ۲۶۱ ، ۲۶۰
مجوس ۸۰
مجیر (بیلقانی) ۲۰۱
محتشم کاشانی ۱۷۱
محمود (غزنوی) ۱۶۳
مخفی رشتی ۱۸۶
مرتضی ۵۶ (سید)
مزدك ۲۱۷
مستعصم ۱۷۰
مسعود (سعد) ۱۷۰ ، ۵۷
مسعودی مروزی ۱۰۹

موزنه بینابی تمام و بختری ۲۲۴	موزنه ۱۷۹
مور ، تامس ۲۶۷	میترا ، دکتر ۲۵۳
موز(ها) ۲۲۱ ، ۲۳۳	میخانه ، تذکره ۱۶۹
موسه ، الفرد ۱۲۰ ، ۲۶۵	میرفحزائی ، مجدالدین ۲۶۹
موسی ۷۹	میسن رك : مسن
مولانا (ی روم) ۹۳ رك : مولوی	میکل انثر ۱۵ رك : میکلانجلو
مولوی ۱۵ ، ۵۴ ، ۱۲۲ ، ۱۲۳ ،	میکلانجلو ۲۳۴
۱۲۶ ، ۱۵۹ ، ۱۸۷ ، ۲۵۶	میل ، جان استوارت ۲۴۷ ، ۲۴۸
۲۸۲ ، ۲۵۷	میلتون ۲۰ ، ۲۱ ، ۱۴۵
مولیر ۲۳ ، ۲۳۵	میمندی ، خواجه ۸۸
مونتسکیو ۲۶۷	مینوی ، مجتبی ۲۵۶ ، ۲۵۷

ن

نابغه ذبیانی ۱۶۲ ، ۲۲۱	۱۵۱ ، ۱۵۰ ، ۱۲۶
ناتان حکیم ۲۶۷	۱۸۸ ، ۱۷۶ ، ۱۶۵
نادر پور ۶۷۲ ، ۲۷۶ ، ۲۷۹	۲۸۲ ، ۲۷۸ ، ۲۰۱
ناصر خسرو ۱۲۹ ، ۱۳۱ ، ۲۷۸	نظامی (عروضی) ۴۱ ، ۲۶۰
نامه تنسر رك : تنسر ، نامه	نظامی (موضوع هجوسوزنی) ۱۳۹
نامه های ایرانی ۲۶۷	نفیسی . سعید ۲۵۶
نجم الدین دوبیتی ۱۷۵	نقد ادبی ۲۵۵
نرون ۴۲	نقد الشعر ۲۲۸
نشابور ۱۸۷ ، ۱۸۸	نکیسا ۱۷۳
نصاب الصبیان ۱۱۴	نندا ۱۶۳
نصرالدین ، ملا ۱۸۲	نی بلون گن (لید) ۱۴۵ ، ۲۳۳
نظامی (گنجوی) ۲۰ ، ۲۱ ، ۵۴	نیچه ۳۴ ، ۲۰۵ ، ۲۴۳ ، ۲۶۸
۱۲۵ ، ۱۲۲ ، ۵۶	نیما (یوشیج) ۱۵۹ ، ۲۶۹ ، ۲۷۰

و

واثق ، داستان ۲۶۷	والتر پاتر ۴۴
ورچی ۲۳۴	والری ، پل . ۱۳۴ ، ۱۷۳

۲۳۷ ، ۲۶۸
 ولف ۲۳۶
 ویتمن، والت ۲۸۵
 ویرژیل ۱۴۵ ، ۲۶۶
 ویس ورامین ۱۴۹ ، ۱۵۲
 ویکو ۲۳۷
 ویکتور هوگو رک : هوگو، ویکتور
 ویلمن ۲۴۱
 ویلیم جمس رک : جمس ، ویلیم
 وینکلمان ۲۳۸

وامق و عذرا ۱۴۹
 وایلد ، اسکار ۲۴۳
 وردزورث ۴۵ ، ۵۵
 ورلن ۲۷۲ ، ۲۷۳
 الوساطة بین المتنبی و خصومه ۲۲۴
 وصال ۶۴ ، ۱۶۵ ، ۱۷۱
 وطواط ۲۱ ، ۸۴ ، ۹۰ ، ۱۱۴
 وغوغ ساهاب ۲۸۱
 ولتر ۱۰۱ ، ۱۰۲ ، ۱۹۷ ، ۲۳۷

ه

هگل ۴۵ ، ۲۳۹ ، ۲۴۲
 همدان ۱۷۵
 هفت گنبد ۱۴۹ ، ۱۵۲
 هند ۱۶۳
 هنرمندی ، ح ۲۸۵
 هوراس ۹۴ ، ۲۱۷ ، ۲۳۶
 هرموز ۲۶۷
 هوگو، ویکتور ۲۰۵ ، ۲۶۵ ، ۲۶۷
 ۲۷۸ ، ۲۷۹
 هولشر. گوستاو ۱۱۷
 هومر ۱۴۵ و نیز رک : هومیروس
 هومیروس ۲۱۰ ، ۲۱۲

هابز . تامس ۲۳۷
 هاتف ۲۳ ، ۲۶۱
 هارپاگون ۱۸۶
 هارتمان ۲۴۶ ، ۲۴۷
 هارتمان ، مارتین ۱۱۶
 هاینه ۱۸۷ ، ۲۶۸
 هبل ۱۶۵
 هخامنشی ۲۱۱ ، ۲۱۲
 هدایت ، صادق ۲۵۷
 هرقلیطوس ۲۱۱
 هزار و یکشب ۱۵۲
 هزلت ، ویلیم ۲۴۱

ی

یوبه نامه ۱۰۱
 یوذاسف و بلوهر ۲۶۶
 یوسف وزلیخا (قصه) ۱۵۰
 یونان ۴۱ ، ۴۴ ، ۲۱۰ ، ۲۱۶ ، ۲۱۷
 ۲۲۱ ، ۲۳۲ ، ۲۳۴

یادگار زیران ۹۶
 یاسمی . رشید ۲۵۶ ، ۲۷۶
 یحیی بن عدی ۲۱۸
 یغما ۱۲۳ ، ۱۷۰ ، ۱۷۱ ، ۱۸۴
 یهود ۷۳

Title _____

Author _____

Accession No. 357641

Call No. ~~92-107~~

[illegible]

Title ~~CONFIDENTIAL~~

Author ~~[scribbled out]~~

Accession No. 1517

Call No. ~~577.3~~ ~~115~~

[illegible]

سازمان چاپ

مطبوعات فرهنگی